Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Gli attori italiani del cinema muto
Il cinema americano tra fotografia e arte
La sala cinematografica non abita più qui

N. 1

1983

Gremese Editore

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524, tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 25.000
estero $ 30
Pagamento a mezzo c/c postale
N. 34663005
Intestato a Gremese Editore s.r.l. Roma

Bianco & Nero
Periodico trimestrale

N. 1 gennaio/marzo 1983

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma

Via Virginia Agnelli, 88 - 00151 ROMA

Materiale fotografico degli archivi: Claudio Camerini; Vittorio Martinelli; Cineriz; CIFID; Mostra di Pesaro; Gaumont.

In copertina: Francesca Bertini e Lyda Borelli

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

SOMMARIO

SAGGI

NOTE

CORSIVI

FILM

LIBRI

CRONACHE DEL C.S.C.

Rinnovato nella veste, affidato a un nuovo editore, fornito di un comitato di direzione nominato dal Consiglio d'Amministrazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, «Bianco e Nero» riprende il suo lungo e non inglorioso cammino dopo un periodo in cui, soprattutto per difficoltà finanziarie, ha accumulato un sensibile ritardo (che tuttavia sarà recuperato facendo uscire prossimamente, a cura del Centro stesso, raccolti in volumi, i fascicoli relativi al 1980, 1981, 1982). La ripresa e il rinnovamento della rivista sono stati consentiti dal nuovo corso del Centro Sperimentale, che sottratto nel 1982 al regime commissariale si è visto restituiti i suoi organi statutari e ha messo quella editoriale ai primi posti nella lunga lista delle attività che è chiamato a svolgere per corrispondere ai suoi compiti. Poiché il fatto cinematografico si inserisce ormai nel più ampio campo degli audiovisivi, «Bianco e Nero» allarga il suo raggio di interessi, dando più largo spazio al mondo della televisione e offrendosi quale luogo d'incontro fra l'indagine storica, l'analisi critica, il dibattito teorico e l'informazione. Pur restando fedele alla sua vocazione di rivista di studi, «Bianco e Nero» propone una formula con la quale la cultura accademica raccolga gli stimoli della pubblicistica specializzata e quest'ultima a sua volta si nutra dei frutti della ricerca universitaria. Sicché i vari aspetti del fenomeno degli audiovisivi, così ricco di implicazioni sociali e tecnologiche, siano esaminati nella cornice di una cultura in continuo rapporto con la rapidamente mutevole realtà in cui viviamo. La compenetrazione dei livelli di studio e delle esperienze è del resto il traguardo che tutto il Centro Sperimentale di Cinematografia viene ponendosi. Oltreché una rivista destinata al pubblico colto, che per ragioni professionali o di gusto vede nel cinema e nella TV uno dei massimi strumenti della civiltà della comunicazione e dell'immagine, «Bianco e Nero» si offre quindi come un momento di riflessione anche per i docenti e gli allievi del Centro Sperimentale.

LA FORMAZIONE ARTISTICA DEGLI ATTORI DEL CINEMA MUTO ITALIANO*

Claudio Camerini

La strada

«— Si può?...
— Ah! Sei tu?
— In carne ed ossa. Ti presento l'amico di cui ti feci cenno giorni sono: un bravo giovinotto... — E quegli che così parlava, con un affettuoso pugno dietro la schiena, spinse, verso il direttore dello Stabilimento cinematografico... il suo raccomandato.
Il direttore lo squadrò da capo a piedi, poi gli chiese:
— Ha lavorato in qualche altro stabilimento?
— No. — Gli rispose l'interpellato.
— Certamente lei è un artista drammatico...
— Neanche per idea!
— Ma allora...
— Non è un artista, non ha mai posato davanti al vostro *macinino da caffè* — interruppe il raccomandante, venendo in aiuto del suo protetto. — È, come ti ho detto, un bravo giovane, disposto a far di tutto: un mezzo matto...
— In tal caso hai sbagliato indirizzo: portalo al manicomio!
Questo breve dialogo, di cui garantisco l'autenticità, dimostra come, specie fra noi, sia poco considerato l'artista che posa per la cinematografia.
Tanti e tanti sono coloro, infatti, che vedendo proiettare una pellicola, dicono a se stessi: Che cosa ci vuole per fare *l'artista da cinematografo? Niente.* Non è mica come al teatro che bisogna recitare! Basta sapersi muovere e gestire...
E con questo grossolano errore inchiodato nel midollo, commessi a spasso, camerieri disoccupati, cantanti, inva-

no da anni ed anni in cerca di scrittura, cameriere, donnine allegre... insomma tutti gli spostati in genere, con una faccia tosta invidiabile, si presentano negli stabilimenti cinematografici offrendosi come artisti.
E non sempre trovano un direttore che, seccato, li mandi a farsi... cinematografare altrove»[1].

Il carattere episodico e particolare della produzione dei pionieri dal 1895 in poi (prime proiezioni, attività di Pacchioni e Calcina, scenette comiche di Fregoli) non aveva consentito la nascita di una figura di attore con caratteristiche proprie. È con l'inizio di un'attività sistematica tra il 1905 e il 1906 — con Alberini a Roma e Ambrosio a Torino — e quindi con la necessità di disporre di un personale artistico più o meno fisso, che balza in evidenza la questione degli attori e in primo luogo del loro reclutamento. La ricerca è naturalmente indirizzata verso gli altri settori dello spettacolo — teatro, varietà, circo — i cui artisti offrono il vantaggio di un'esperienza scenica già collaudata, anche se in molti casi di mediocre livello. Attirati dal nuovo spettacolo e dai facili guadagni che promette, attori dialettali, filodrammatici, clown, acrobati, mimi e canzonettiste vengono scritturati per recitare nei film.
Ma i produttori reclutano gli interpreti non necessariamente nell'area dello spettacolo: vengono assunte anche persone estranee all'ambiente del cinema o del teatro, prive di qualsiasi esperienza di recitazione. Sono personaggi che provengono dalle più svariate professioni e attività, quasi sempre malpagati, che vedono nel cinematografo l'occasione per arrotondare il magro stipendio. Più spesso si tratta di giovanotti in cerca di lavoro, attratti dal miraggio del nuovo spettacolo che garantisce loro una retribuzione discreta senza eccessiva fatica. Cercare gli attori tra individui senza alcuna esperienza di spettacolo è una pratica corrente nei primi anni di vita del cinema italiano; ma anche quando, dal 1907 in poi, l'industrializzazione e la produzione in serie si apprestano a diventare la base del lavoro cinematografico, continua a sopravvivere la tendenza a prendere gli attori "dalla strada". Ed è proprio in questo momento che appaiono sulle neonate riviste specializzate i primi accenni polemici a questo modo di reperire il personale. Il primo intervento di cui si ha notizia è quello di Gualtiero Ildebrando Fabbri, nel maggio del 1908, nell'ambito di un articolo sui mali della cinematografia nostrana. Arrivato al punto di dover proporre dei rimedi a quella che definisce "stasi" del cinematografo, Fabbri compone una lista delle cose a cui si dovrebbe prestare maggiore attenzione: dopo aver parlato dei soggetti, dei teatri di posa, del direttore artistico e del direttore tecnico, accenna brevemente anche alla questione degli attori:

> «Scegliere i cosiddetti artisti tra la classe dei veri attori e attrici, non racimolarli nel brago triste degli spostati, o pescarli nel sozzume della suburra oppure tra le Veneri ambulanti, procaci sì, ma anti-estetiche»[2].

Nell'ottobre dello stesso anno Fabbri torna sull'argomento, con toni più apocalittici, giustificati dall'avanzare della crisi e sempre all'interno di un articolo più generale dedicato alle possibili soluzioni. Di nuovo compila una sorta di promemoria per i cineasti, questa volta in otto punti, collocando al terzo — dopo il direttore artistico e il direttore tecnico — gli attori:

> «Una troupe d'artisti, la quale, sia nei singoli componenti che nell'insieme, sia all'altezza della situazione: non robina, robuccia o robaccia, tolta dal ghetto, dalla cloaca, dalla suburra o dal marciapiede: non la Venere girovaga, o il lenone dinoccolato (...) non, insomma, quanto costituisce l'intera mandra di tipacci antipaticissimi sbraculati attuali, buoni, tutt'al più, a servir da documento a Cesare Lombroso per un nuovo libro sull'Uomo delinquente, o a G. Cacciano per una novella opera nel campo delle anime degenerate»[3].

Ma la testimonianza più interessante e singolare di questo aspetto della figura dell'interprete cinematografico è costituita dal breve dialogo riportato in apertura: la scarsa considerazione dell'attore — che viene messa in relazione all'impiego di interpreti senza esperienza — è vista come un elemento della crisi più generale che colpisce il cinema in questo periodo. I brani che abbiamo riportato sono comunque documenti di una polemica senza grossa risonanza, circoscritta al 1908 e lasciata cadere non appena — dopo pochissimi mesi — emergerà un'altra questione, suscettibile di importanti sviluppi e decisiva per la storia del cinema di questi anni: la partecipazione sistematica di attori teatrali qualificati alle messe in scena cinematografiche[4].
Si può dire grosso modo che degli attori "presi dalla strada" sono soltanto due le figure che nel corso degli anni conquistano una popolarità di tipo divistico: Emilio Ghione, pittore miniaturista e bohemienne, che inizia come comparsa nel 1909, giungendo intorno al 1910-11 all'Itala a caratterizzazioni di una certa importanza e impersonando, dal '15 in poi, il personaggio tenebroso e romantico di Zalamort; e Bartolomeo Pagano, forzuto scaricatore del porto di Genova, lanciato da Pastrone nei panni del gigante buono Maciste protagonista di *Cabiria*.

Il teatro "minore": filodrammatiche e compagnie dialettali

Prima che i grossi nomi della scena drammatica si convincano a lavorare per il cinematografo, la produzione italiana attinge i suoi interpreti soprattutto dall'area del teatro "minore": filodrammatiche, compagnie in dialetto, compagnie girovaghe. Il reclutamento di questi attori è connesso alla particolare situazione dello spettacolo italiano del periodo. Da una parte l'affievolimento dell'attività del teatro dialettale e allo stesso tempo la sua capacità di fornire al cinema trame, situazioni narrative, personaggi e soprattutto attori in vista di una produzione caratterizzata dall'utilizzazione della tradizione locale (ad es. Napoli). Dall'altra la crisi profonda conosciuta — nei primi anni del secolo — dalle filodrammatiche e dalle piccole compagnie girovaghe, in seguito alla nascita dei primi teatri stabili e allo sviluppo delle grandi compagnie "di giro" professionali.
Gli attori, e a volte le intere compagnie, trovano nel cinematografo l'occasione per riprendere quell'attività continuativa compromessa dalla crisi. Addirittura per alcuni di essi il cinema diviene un trampolino di lancio: attori minori intraprendono la carriera nel teatro drammatico dopo aver acquistato una certa notorietà col cinematografo, come avviene per Fernanda Battiferri, romana, rivelatasi con un concorso di bellezza nel 1911. Dopo aver partecipato ad alcuni film della Film d'Arte Italiana nel corso del 1912, intraprende la carriera di attrice nella compagnia dialettale in romanesco diretta da Gastone Monaldi, tornando, qualche anno più tardi, al cinema. Il cinematografo offre occasione di lavoro anche a coloro che escono dalle scuole o dalle accademie drammatiche. Tra i nomi più importanti: Fernando Negri Pouget, che la Cines preleva nel 1906 dall'Accademia di Santa Cecilia; Antonietta Calderari, assunta all'Ambrosio nel 1911, proveniente da una scuola di recitazione di La Spezia. Da parte delle case di produzione c'è il vantaggio di poter scritturare attori con un'avanzata esperienza scenica, anche se spesso di livello non eccezionale, o intere compagnie che presentano una divisione dei ruoli e un'organizzazione interna già collaudata.
L'aspetto economico favorisce l'emigrazione verso il cinema. Le case di produzione scritturano attori dialettali e filodrammatici a un prezzo molto inferiore a quello necessario per disporre di un attore drammatico affermato o addirittura di personale straniero. D'altra parte, ai filodrammatici e ai girovaghi il cinematografo offre un compenso indubbiamente migliore di quello a cui sono abituati (che è molto basso rispetto al teatro drammatico stabile). Negli anni tra il 1905 e il 1908-1909 avviene quindi un incontro, nel campo del personale artistico, tra le esigenze di reclutamento del cinematografo e i problemi di occupazione del teatro "minore". Il risultato

SOCIETÀ ANONIMA AMBROSIO

Manifattura Cinematografica

TORINO

NEGRI POUGET FERNANDA

è il raggiungimento di un punto di equilibrio che soddisfa le necessità — in massima parte di carattere economico — di entrambi venendo così a costituire una base non indifferente per lo sviluppo del cinema di questi anni.

a) In Italia le filodrammatiche raggiungono il massimo sviluppo nel corso del secolo XIX. Le più importanti sono dirette in genere da attori ritiratisi dal palcoscenico; spesso attori professionisti vi recitano nelle pause della loro attività. L'importanza storica delle filodrammatiche consiste, più che nel repertorio drammaturgico, che in effetti è abbastanza limitato, nella funzione che vengono gradualmente ad assumere di vivaio di attori, costituendo in molti casi vere scuole di recitazione. Nella seconda metà dell'800 le filodrammatiche si moltiplicano e da esse escono attori divenuti poi celebri: Giacinta Pezzana, Edoardo Ferravilla, Giuseppe Sichel, Oreste Calabresi, Virgilio Talli, Ida Carloni Talli. Nei primissimi anni del '900 le filodrammatiche diminuiscono numericamente e entrano in crisi in seguito allo sviluppo e alla maggior possibilità di circolazione delle compagnie professionali. Contemporaneamente la trasformazione in teatri stabili di una parte di queste compagnie provoca la progressiva decadenza delle compagnie girovaghe minori[5]. Questo processo di trasformazione ha inizio nell'ultimo decennio dell'800, con l'insediamento di alcune compagnie a Torino, Milano e Roma, ed ha un suo primo punto di arrivo nel 1905 con la creazione del primo importante teatro stabile italiano, l'Argentina di Roma.
È proprio un'intera compagnia di filodrammatici a fornire il personale artistico a una delle prime case produttrici: nel 1905 Arturo Ambrosio scrittura in blocco gli attori della filodrammatica dialettale diretta da Luigi Maggi, che in quel periodo recita alla Camera del Lavoro di Torino. Ambrosio continua anche negli anni successivi ad attingere dalle filodrammatiche e dalle compagnie di dilettanti. Proviene dalla filodrammatica torinese Gigetta Morano, assunta nel 1909 su invito di Luigi Maggi, interprete di successo di commedie cinematografiche brillanti o comico-sentimentali. Altri nomi, divenuti poi famosi, provenienti dalla filodrammatica sono quelli di Adriana Costamagna, che entra all'Itala-Film nel 1907, e delle sorelle Lydia, Isabella e Letizia Quaranta, che esordiscono rispettivamente all'Aquila-Film (1909), all'Itala (1912) e alla Torino-Film (1912).

b) Ben più importante è il contributo dato dal teatro dialettale alla nascente industria cinematografica. È un apporto che, al di là della semplice questione del reclutamento degli attori, estende la sua influenza ad altri settori: determina i contenuti della produzione in al-

cuni centri importanti, come Napoli; modifica il tipo di recitazione cinematografica adattandola ai canoni di quella dialettale; interviene nei modi della rappresentazione contribuendo a creare le prime "scuole" o "correnti" regionali del cinema italiano[6]. L'approccio degli attori dialettali al cinema si svolge su un piano non diverso da quello dei filodrammatici o dei dilettanti. In fase calante nella seconda metà dell'800, e particolarmente dopo l'Unità, il teatro in dialetto ripropone antichi personaggi e repertori, riuscendo a far parlare di sé soltanto grazie alla bravura di alcuni suoi interpreti: dalle scene dialettali di fine '800 escono nomi come Eduardo Scarpetta a Napoli, Ferruccio Benini a Venezia, Eduardo Ferravilla a Milano. Il vantaggio che si offre alla casa di produzione cinematografica scritturando attori in dialetto — al di là dell'esperienza di lavoro già collaudata — è quindi anche quello di poter contare su una certa forma di popolarità, limitata certamente a un territorio regionale o provinciale, ma pur sempre vivace e confermata dall'interesse del pubblico per questi personaggi.
I primi attori dialettali vengono scritturati da Ambrosio nel 1905-1906: Ernesto Vaser (uno degli esponenti più significativi del teatro brillante in vernacolo piemontese, per parecchie stagioni in compagnia con Casaleggio), Lydia de Roberti (sempre dal teatro piemontese), la Compagnia Cuniberti in dialetto torinese. Nel 1907 viene assunto Alberto Collo, della compagnia dialettale di Mario Testa. Sempre a Torino, la Carlo Rossi e C. (poi Itala) si indirizza verso gli interpreti del teatro popolare piemontese: agli inizi del 1907 entra Gina Marangoni, nel 1910 Giovanna Casaleggio, Valentina Frascaroli e Dante Testa. Dalla scena dialettale lombarda proviene invece Vitale De Stefano, alla Comerio-Film nel 1908. Ma in genere gli attori provenienti dalla scena dialettale del nord entrano a far parte, insieme ad attori drammatici o di varietà, di una produzione che tende a porre in secondo piano i caratteri regionali e ad accentuare l'universalità dei temi e dei personaggi, attingendo a piene mani dal Risorgimento, dalla storia antica e dalla letteratura drammatica.
Un'utilizzazione più significativa di questi attori viene invece messa in atto dalle case napoletane (la Partenope-Film, la Dora-Film, la Vesuvio-Film) proprio in quanto la scelta dell'attore locale avviene all'interno di un programma più vasto, che prevede la trasposizione nel cinema di contenuti e personaggi tipici del teatro napoletano.
Negli anni successivi al 1912, caratterizzati dall'espansione del fenomeno divistico, gli attori provenienti dalla scena locale limitano le loro apparizioni: si tratta per lo più di personaggi di secondo piano, che vengono da compagnie secondarie, anche se alcuni di essi riescono a raggiungere una certa notorietà, come Gemma De Ferrari alla Celio-Film nel 1912. I "divi" della scena dialettale solo in un

secondo momento si prestano a lavorare per il cinema: Giovanni Grasso e Eduardo Scarpetta nel 1914, Giacinta Pezzana nel 1915, Ferruccio Benini nel 1916.

Il teatro drammatico: i primi attori

La partecipazione sistematica di grossi nomi della scena drammatica al cinematografo ha inizio nella seconda metà del 1909, con la realizzazione delle prime pellicole della Film d'Arte Italiana. Fino a questo momento il cinema ha scritturato vari attori teatrali, ma sempre singolarmente ed episodicamente, senza mai dare alla loro utilizzazione quel carattere programmatico di "operazione culturale" che è il tratto qualificante della Film d'Arte Italiana. Il nome più famoso è quello di Carlo Rosaspina, che partecipa nel 1905 a *La presa di Roma*, primo film della casa romana Alberini e Santoni. Proveniente da una famiglia di artisti teatrali, già primo attore giovane nelle principali compagnie italiane, per lungo tempo partner di Eleonora Duse, Rosaspina torna subito dopo al teatro, limitando la sua apparizione a quello che è considerato il primo film italiano a soggetto. In *La presa di Roma* lavora anche Ubaldo Maria Del Colle, già largamente affermato sulle scene drammatiche dal 1903. Anche per lui il cinema rimane per il momento un episodio: torna all'attività teatrale nella compagnia di Gemma Caimmi e nella compagnia Fumagalli, con il breve intervallo di due film diretti da Mario Caserini per la Cines nel 1907. Riprende a lavorare stabilmente per il cinema nel 1909 con la Milano-Film.
Tra il 1906 e il 1909 quasi tutte le più importanti case italiane scritturano attori teatrali: nel 1906 Mario Caserini (attore con Ermete Novelli) e Alberto Degli Abbati (attore dilettante, poi in compagnie drammatiche) alla Cines; nel 1907 Oreste Gherardini (attore con Emanuel, poi direttore di compagnia) alla Pineschi; nel 1908 Amleto Novelli alla Cines e Enrico Vidali (già con Virgilio Talli) all'Ambrosio; nel 1909 Alberto Capozzi (dalle compagnie Fumagalli-Franchini e Talli Borelli) all'Ambrosio, Giuseppe De Liguoro (in teatro dal 1894, anche con Ermete Zacconi) alla Saffi-Comerio (poi Milano-Film), Mario Bonnard (dalla compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Roma) alla Cines, Luigi Larizzati all'Aquila-Film. Sempre nel 1909 la Pineschi (nello stesso anno diventata Latium-Films) scrittura gli artisti del Manzoni di Roma per il film *Drammi della vita*; successivamente affida la parte di protagonista a un'attrice del Manzoni, Renata Morandi Gherardini, per il film *Saffo*.
Attori come Vidali, Bonnard, Capozzi, Gherardini, De Liguoro, Larizzati sono conosciuti nell'ambiente teatrale, anche se non famosissimi, ma la loro partecipazione ai film conserva sempre un caratte-

Ermete Zacconi

re di occasionalità, sia per il modo a volte casuale con cui vengono assunti[7] (e che entra presto a far parte della letteratura cinematografica), sia per il sospetto che ancora circonda coloro che recitano per il cinematografo (solo a partire dal 1909 la provenienza teatrale fornisce l'argomento centrale ai primi tentativi di pubblicizzare la figura di alcuni attori, come Giuseppe De Liguoro o Renata Morandi Gherardini), sia per l'utilizzazione sporadica della loro prestazione (come nel caso di Carlo Rosaspina). Ma tra i vari fattori l'episodicità della prestazione è indubbiamente quello principale nel definire i limiti di questo tipo di intervento dell'attore teatrale, differenziandolo in maniera abbastanza netta da quello metodico e continuativo inaugurato dalla Film d'Arte Italiana.

Le richieste di attori teatrali

Parlando degli attori presi dalla strada si è detto come le proteste sulla loro utilizzazione siano limitate a un arco di tempo ristretto e come lascino presto il posto a una questione che avrà una risonan-

za più vasta: la partecipazione di importanti interpreti teatrali al cinematografo.
Nei suoi appunti destinati agli uomini di cinema Gualtiero I. Fabbri aveva accennato una sola volta, nel maggio del 1908, alla necessità di «scegliere i cosiddetti artisti tra la classe dei veri attori e attrici», facendo riferimento in modo implicito al teatro. Ma è soltanto nel dicembre dello stesso anno che questo problema entra a far parte "ufficialmente" del discorso generale sul cinematografo con la pubblicazione di un'intervista a Roberto Bracco, Ermete Zacconi e Eduardo Scarpetta[8] in questa intervista, che compare sul primo numero della rivista specializzata «Lux», i due attori si pronunciano favorevolmente sulla partecipazione di attori teatrali ai film.
Le conversazioni sono precedute da una lunga presentazione che costituisce il manifesto programmatico della nuova rivista e fornisce il contesto entro il quale interpretare le affermazioni degli intervistati. Ne riportiamo la parte iniziale:

> «L'autorevole parola di Roberto Bracco e degli eminenti attori Ermete Zacconi e Eduardo Scarpetta ha confermato quanto scrivemmo nelle due circolari che percorsero questa rivista, cioè che la Cinematografia è arte e che essa deve mutare l'attuale indirizzo (...). La cinematografia è arte perché al complesso del quadro contribuiscono dallo scrittore all'attore, allo scenografo, ognuno dei quali, anche se si tratti di scrittori, attori e scenografi che non riescano a rendere con delicate sfumature l'apparenza della vita vissuta ed a trasfondere nello spettatore le impercettibili variabili ed estetiche sensazioni di essa, dà all'insieme il tratto caratteristico della propria personalità. In nome principalmente dell'arte, dunque, noi vogliamo che il Cinematografo muti l'attuale indirizzo»[9].

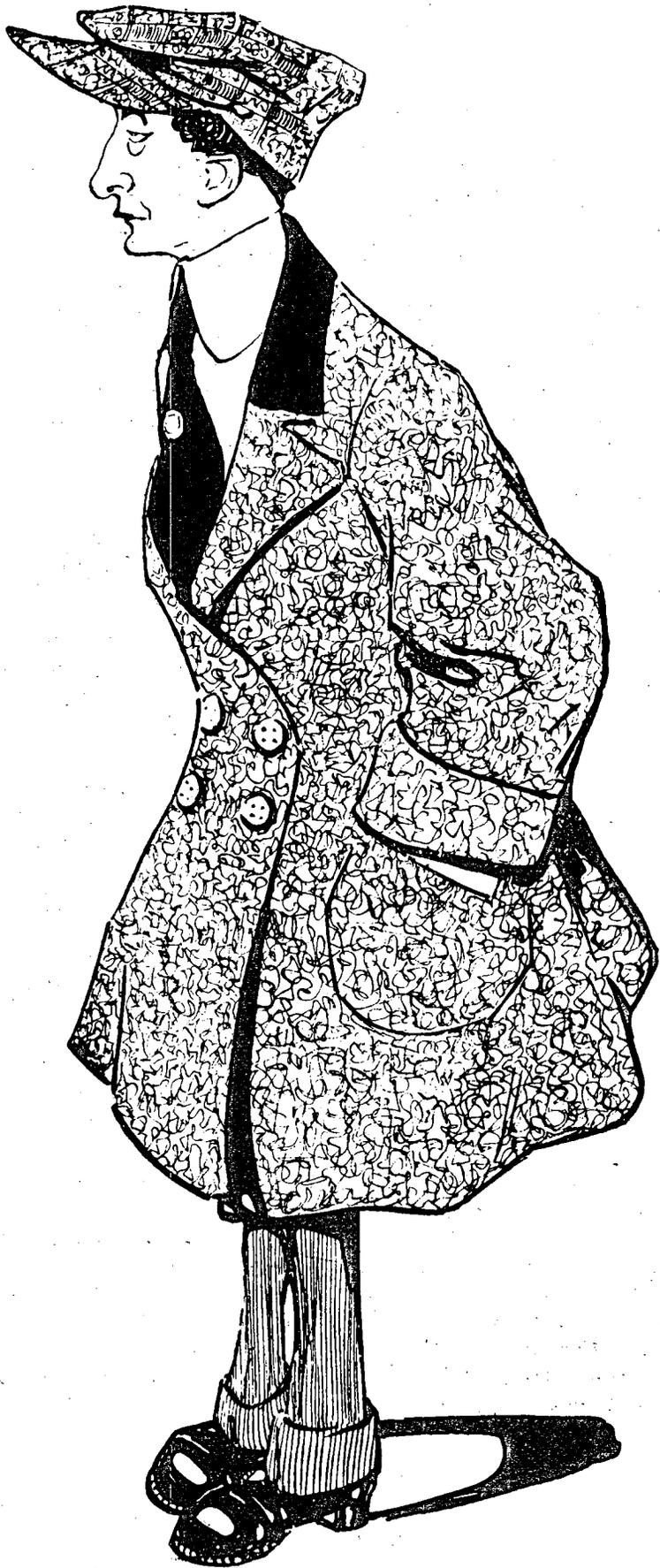
È la prima volta che si parla esplicitamente di *arte* a proposito del cinematografo; ed è anche la prima volta che tre autorevoli rappresentanti della cultura del tempo — Bracco per la letteratura, Zacconi e Scarpetta per il teatro — intervengono sull'argomento con posizioni favorevoli verso il nuovo spettacolo. L'intervista della «Lux» è il primo importante tentativo di collocare la discussione sul cinematografo all'interno del discorso più generale sull'arte e la cultura: e il compito di articolare questo discorso è affidato a tre personaggi prestigiosi, tre "autorità" che garantiscono e testimoniano con il loro interessamento — o anche con il semplice prestarsi all'intervista — la dignità espressiva e culturale del cinematografo. Se il cinema, insomma, è ritenuto un argomento meritevole di attenzione da parte di artisti e letterati, è evidentemente anche degno

di entrare a far parte dell'articolazione del sistema culturale e quindi di essere considerato una forma d'arte a tutti gli effetti. Più che i contenuti reali delle affermazioni sembra essere allora importante l'aspetto formale dell'intervista, e cioè l'essere riusciti a porre il cinematografo come oggetto legittimo di discorso da parte di chi rappresenta istituzionalmente l'arte. È questo l'ambito entro il quale vanno collocate le posizioni favorevoli di Zacconi e Scarpetta sull'utilizzazione di interpreti della scena nei film. L'attore di teatro è colui che, con la sua partecipazione, può concorrere a «produrre un genere nuovo di film», può «dare al popolo visioni di arte buona», può «migliorare la produzione cinematografica». Ermete Zacconi si identifica pienamente in questa figura di attore-educatore:

> «Io lavorerei volentieri pel Cinematografo per dare al popolo visioni di arte buona e per far conoscere l'arte mia nei paesi ove non mi è riuscito di andare»[10].

La posizione di Eduardo Scarpetta è più misurata, ma sempre fiduciosamente ottimista sui risultati dell'incontro tra attore teatrale e cinematografo.

> «Io non credo che l'artista si degradi lavorando pel cinematografo, perché esso ha molta attinenza col teatro. In Francia molti artisti della Comédie Française lavorano da anni in questo nuovo campo e mi pare che, anche in Italia, si sia fondata in questi ultimi tempi una grossa società allo scopo di chiamare nell'orbita del cinematografo i più grandi artisti per produrre un genere nuovo di films[11]. D'altra parte gli Artisti del teatro (...) farebbero bene a lavorare per il cinematografo. Ormai esso è penetrato nelle abitudini del popolo, ed è bene migliorarlo, anziché ostacolarne il cammino. Se gli Artisti del teatro smetteranno il contegno ostile serbato finora di fronte al cinematografo e si decideranno una buona volta a lavorare per esso, il pubblico finalmente potrà assistere a buone produzioni»[12].

L'impiego di qualificati attori teatrali viene richiesto anche in relazione ad altri aspetti del dibattito sul cinematografo, come quello sulla funzione educativa. È nell'estate del 1909 che un accademico, il prof. Francesco Cosentino dell'Università di Bruxelles, interviene nella discussione con un articolo sulla missione educativa potenzialmente più incisiva rispetto al teatro, passa a definire quelle che dovrebbero essere le basi per promuovere l'istruzione popolare attraverso il cinema. Si tratta in primo luogo di attingere al teatro, sceneggiando i capolavori antichi e moderni, e ai suoi interpreti:

> «Dovrebbero essere naturalmente adibiti per la rappresentazione attori di primaria importanza, e non mestieranti comuni. Come si è pensato a riprodurre col grammofono il canto poderoso di Tamagno, di Marconi, di Caruso, etc., così si potrebbe pensare a riprodurre sul cinematografo scene drammatiche eseguite da Novelli, Zacconi, dalla Duse e da tutti i migliori attori drammatici»[13].

Ma la rivendicazione di uno statuto artistico alla cinematografia resta il luogo privilegiato da dove partono le richieste di validi interpreti teatrali:

> «La Cinematografia è un'arte nuova: bella fra le belle perché essa ci dà la perfetta visione di cose e di persone, ma ci fa assistere al movimento di queste, alle diverse espressioni che la pittura e la scultura non possono riprodurre che in un solo stadio, in un solo momento (...). I nostri buoni attori non si sono decisi ancora per la cinematografia, cosa che fa loro molto torto; ma quando essi si decideranno a portare nel nostro campo tutta la genialità dell'arte loro, quali orizzonti splendidi si dischiuderanno per noi?»[14].

Nell'ottobre dello stesso anno appare un articolo che costituisce una sorta di riepilogo aggiornato del dibattito sull'utilizzazione cinematografica di attori teatrali. Ne è autore lo scrittore e giornalista napoletano Aniello Costagliola, che esordisce affermando l'inevitabilità del processo che ha portato (in Francia) e porterà (in Italia) gli interpreti del palcoscenico a recitare nei film:

> «Nell'avvenire, la sorte degli attori è decretata: tutti costretti ad andar pel mondo, in effigie mobile, sul panno bianco del cinematografo».

Successivamente elenca una serie di nomi — un vero e proprio "gotha" della scena italiana — che dovrebbero decidersi a prestare la loro opera al cinematografo: Ermete Zacconi, Ermete Novelli, Gustavo Salvini, Giuseppe Sichel, Edoardo Ferravilla, Ferruccio Benini, Gennaro Pantalena, Eduardo Scarpetta, Giuseppe De Martino, Eleonora Duse, Irma ed Emma Gramatica, Tina Di Lorenzo, Italia Vitaliani, Dina Galli, Lina Cavalieri. L'appello finale agli attori italiani riassume il senso di circa un anno di discussioni e richieste sull'argomento, e precede di circa un mese l'uscita sul mercato delle prime pellicole della Film d'Arte Italiana. Un invito, quello di Costagliola (come del resto quelli dei suoi colleghi promotori del dibattito), certamente non estraneo alla posizione della pubblicistica spe-

◀ Ferdinand Guillaume (Polidor) in un disegno del 1912

cializzata che proprio in questi anni va stabilendo quei legami promozionali ed economici con le case di produzione e di distribuzione che porteranno le riviste, negli anni d'oro del divismo, a riservare decine e decine di pagine di inserzioni pubblicitarie agli attori più famosi.

> «Assistere, per esempio, nella stessa sera, ad una rappresentazione della Duse, a un'altra di Zacconi, a un'altra ancora di Novelli, e pagar tutto questo ben di Dio appena quattro soldi, è un fatto inverosimile. E quando cinematografo e grammofono saran combinati e perfezionati, vedere e udire, poniamo, Caruso per quattro soldi, sarà addirittura un prodigio. Tutto sta che la Duse, Zacconi, Novelli, Caruso e tutti i nostri migliori artisti della scena si decida a posare per il cinematografo. Perché no? I loro illustri colleghi di Francia e di altri siti han già dato il buon esempio, e han così fatto omaggio alle esigenze della modernità. Perché non dovrebbero anch'essi fare altrettanto?»[15].

La «Film d'Art»

La discussione sull'opportunità di utilizzare meno sporadicamente gli attori teatrali si diffonde in gran parte sulla scia delle notizie provenienti dalla Francia, dove la partecipazione di famosi interpreti del palcoscenico alla produzione cinematografica aveva assunto carattere di sistematicità con la nascita della "Film d'Art". Finanziata dall'uomo di affari parigino Paul Lafitte, la "Société du Film d'Art" si costituisce a Parigi il 28 febbraio 1908, con l'intenzione programmatica di affidare la scrittura dei soggetti a noti drammaturghi e l'interpretazione ai grandi attori del teatro nazionale. La direzione letteraria fa capo allo scrittore Henry Lavedan, che aveva partecipato all'atto legale di nascita della società insieme a Charles Le Bargy e Albert Lambert in rappresentanza della Comédie Française. Gli interpreti che di volta in volta prestano la loro opera sono tra i più prestigiosi delle scene francesi: Gabrielle Réjane, Régina Badet, Mistinguett, Berthe Bovy, Gabrielle Robinne, Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Charles Le Bargy, Albert Lambert, Mounet-Sully, Albert Dieudonné, Jean Coquelin, Guitry, Severin. Il primo programma della Film d'Art viene presentato il 7 novembre 1908 alla sala Charras, con quattro film tra cui *L'assassinat du Duc de Guise*.
Il successo di pubblico e di critica crea l'emulazione. Charles Pathé, messo in guardia dalle intenzioni della Film d'Art — di cui

comunque si assicurerà la distribuzione esclusiva — corre ai ripari: prende accordi con la Société des Gens de Lettres e costituisce, con l'intervento di un gruppo finanziario rappresentato dalla banca Merzbach, la "Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres" (S.C.A.G.L.), affidandone la direzione artistica a Pierre Decourcelle e ad Albert Capellani. La Lux fa un tentativo di produzione con gli attori del Théâtre de l'Odéon. L'anno successivo la Gaumont assume molti artisti della Comédie Française, e L'Eclair firma un accordo con la Société des Auteurs et Compositeurs, costituendo l'"Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques" e scritturando attori dalle compagnie teatrali Porte Saint Martin, Gymnase, Antoine, Gran Guignol e Réjane. La Film d'Art rappresenta il primo sforzo cosciente organizzato nella direzione di una consacrazione artistica del cinema francese, il primo tentativo sistematico di trasformazione del cinematografo da "attrazione" a spettacolo capace di far concorrenza al teatro. In questo tentativo assume un ruolo centrale il ricorso ai grossi nomi della scena teatrale nazionale, che costituiscono, insieme al repertorio delle opere ridotte per lo schermo, un efficace richiamo per il pubblico e un'assicurazione delle intenzioni culturali dell'intera operazione:

> «Considerato sotto questo punto di vista, il cinema non era più uno spettacolo indegno e dal momento che ci si rivolgeva ad essi [gli attori teatrali], la dignità dei loro sforzi sarebbe stata una garanzia sufficiente»[16].

Sostenuta da una vasta ed abile pubblicità — cui prendono parte anche la Comédie Française e l'Académie Française —, La Film d'Art riesce a convogliare l'attenzione del pubblico e della critica sull'aspetto artistico dell'iniziativa, evitando di propagandare le complesse operazioni finanziarie che sono alla base della sua costituzione:

> «Quello che non era in fondo che un affare commerciale, prese l'aspetto di un manifesto per la difesa e la divulgazione della cultura, dell'intelligenza e del buon gusto»[17].

La «Film d'Arte Italiana»

Con intenzioni e risultati simili a quelli della Film d'Art francese si costituisce a Roma, nella prima metà del 1909, la "Società Anonima Italiana per Film d'Arte", per trasformazione della succursale romana di vendita della Pathé Frères[18]. L'iniziativa è di Re Riccardi,

un impresario che importa in Italia il teatro francese, ma la paternità "commerciale" è di Charles Pathé, presidente della nuova casa, il quale giudica più opportuno combattere in loco la concorrenza italiana attraverso la produzione di film. L'organizzazione della Film d'Arte Italiana (F.A.I.) viene affidata al commediografo Ugo Falena, ad Alfredo Campioni e a Gerolamo Lo Savio, che assumono rispettivamente le mansioni di soggettista, direttore del teatro di posa e amministratore delegato: Falena e Lo Savio si occupano saltuariamente anche della regía. Per quanto riguarda gli attori, la casa appena costituita si indirizza programmaticamente verso i grossi nomi della scena italiana, proseguendo nella linea inaugurata con eccellenti risultati dalla Film d'Art francese.
Nel 1909 lavorano alla F.A.I. Ferruccio Garavaglia (che poi riprende l'attività teatrale), Cesare Dondini (della Drammatica Compagnia di Roma), Teresa Mariani (già con Giacinta Pezzana e Ermete Novelli, viene assunta come attrice comica), Dante Cappelli (dal 1907 attore con Garavaglia), Vittoria Lepanto (che torna al teatro nel 1912), Alberto Nipoti.
Nel 1910 vengono scritturati Ermete Novelli (l'attore pone come unica condizione che alle riprese partecipi tutta la sua compagnia), Maria Jacobini ("seconda donna" nella Compagnia Dondini al Teatro delle Quattro Fontane di Roma), Giannina Chiantoni (già della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, poi prima attrice giovane con Ermete Novelli), Olga Giannini (moglie di Ermete Novelli e attrice nella sua compagnia), Francesca Bertini (al suo esordio con *Il trovatore*). Nel 1911 entrano Gustavo Serena (allievo di Emanuel e Garavaglia), Gastone Monaldi (già con Garavaglia e la Pezzana, tornerà al teatro nel 1912 con una sua compagnia in dialetto romanesco), Dillo Lombardi (nelle compagnie di Ernesto Rossi e Giacinta Pezzana, poi al Teatro Manzoni di Roma).
Nel 1912 è la volta di Dina Galli (della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi), Vittorio Rossi Pianelli (proveniente dalla Cines ma già largamente conosciuto sulle scene teatrali), Italia Vitaliani (capocomica dal 1892, famosa all'estero per le sue tournée, stabilmente in Italia dal 1909), Amerigo Guasti (attore con Emanuel, Ermete Novelli, Tina Di Lorenzo e Giuseppe Sichel).
Il successo ottenuto dalla prime realizzazioni della Film d'Arte Italiana va ascritto in gran parte alla partecipazione di attori teatrali già noti, più che al repertorio drammatico scelto per le riduzioni cinematografiche; e ciò è tanto più significativo se si pensa che — nonostante le richieste e i dibattiti documentati più sopra — ancora nel 1909 l'adesione di un attore teatrale a una produzione cinematografica è considerata, nella pratica, come una degradazione dell'arte scenica. Non dovette quindi essere facile convincere gli interpreti, soprattutto i più celebri, anche se non si è molto lontani

SOCIETA' ANONIMA AMBROSIO

Manifattura Cinematografica

TORINO

Brunner & C., Como

MORANO LUIGIA

dalla verità supponendo che un ruolo decisivo possano averlo ricoperto le ripetute offerte di compensi generosi.
L'impiego sistematico di questi attori da parte della F.A.I. ha due principali conseguenze: in primo luogo viene a costituire un precedente autorevole, un punto di riferimento sicuro per tutti i "divi" del palcoscenico che di lì a pochi anni, accetteranno di lavorare per il cinema: Ermete Zacconi nel 1912, Lyda Borelli nel 1913, Ruggero Ruggeri nel 1914, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo nel 1915; in secondo luogo contribuisce ad accelerare e intensificare il processo di inserimento del cinematografo nella sfera dell'arte attraverso la mediazione istituzionale dell'artista teatrale. Uno dei più noti scrittori di cinema di questi anni, Ferruccio Sacerdoti, in un articolo del settembre 1910 dedicato ai film di Ermete Novelli, usa le espressioni "arte cinematografica" e "films d'arte", concludendo in questo modo:

> «E non badi l'illustre artista alle critiche melate che qualche giornalone non mancherà certamente di fare, accusandolo di essersi abbassato fino al volgare cinematografo, non badi ai denigratori di quest'arte nobilissima ma invece si stimi felice se, mediante il miracoloso connubio della luce e del movimento la sua forte ed originale tempra d'artista potrà venir apprezzata anche dagli umili, se l'arte sua potrà scuotere e commuovere l'anima semplice e sincera del popolo»[19].

Dopo la «Film d'Arte italiana»

Con un programma simile a quello della F.A.I. — Ma con risultati molto più modesti — viene fondata a Roma nell'agosto-settembre 1911 la "Theatralia-Film". Gli attori provengono tutti da compagnie drammatiche: la compagnia di Eleonora Duse, il Teatro Argentina di Roma, la compagnia Rossi, il Teatro Florentia, ma non si tratta di nomi famosi come quelli della F.A.I. Nel 1912 vi lavora anche Febo Mari, ma per poco tempo. Anche l'apporto di Mario Caserini è limitato: entra come regista sin dagli inizi, insieme alla moglie Maria Gasperini, ma se ne va nel novembre 1911 dopo aver diretto un solo film. Della Theatralia-Film, la cui produzione è documentata da soli due titoli, si perdono le tracce già nei primi mesi del 1912.
Sempre alla fine del 1911 nasce la Roma-Film che scrittura gli attori della Compagnia del Teatro Siciliano diretta da Giovanni Grasso (Mariano Bottino, Attilio Rapisarda, Cesira Archetti). Nel 1912, provenienti dal Teatro Argentina di Roma, vi lavorano Ignazio Mascal-

chi e Rinaldo Rinaldi. Vengono assunti inoltre Dillo Lombardi, Alfredo Robert, Giovanni Pezzinga e Achille Vitti.
Tra il 1911 e il 1913 la provenienza teatrale di un attore acquista importanza crescente come elemento delle pubblicità dei film che compaiono sulle riviste specializzate: il modello è il primo manifesto della F.A.I. che nel 1909 propaganda i nomi di Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini e altri. Sulla precedente attività dei protagonisti puntano le pubblicità dei film *Il cliente* (prodotto da G. Pettine, marzo 1911), con Alfredo Sainati e Bella Starace Sainati della Compagnia del Grand Guignol; *Il bacio di Margherita da Cortona* (Savoia-Film), per il quale viene stipulato un contratto esclusivo, a partire dal 1° dicembre 1911, con la compagnia di attori del Teatro Argentina di Roma (Tullio Carminati, Elisa Berti-Masi, Alfredo De Antoni); *Amore d'oltre tomba* (Itala, marzo 1912) con l'attrice Dora Baldanello; e naturalmente *Padre* (Itala, novembre 1912) con Ermete Zacconi.
L'operazione condotta dalla Savoia-Film scritturando un'intera troupe drammatica (per *Il bacio di Margherita da Cortona*) sarà ripresa dalla Cines negli anni 1913-1914, quando la casa romana scritturerà per una serie di film tre fra le più importanti compagnie teatrali italiane: la Piperno-Borelli-Gandusio, la Galli-Guasti-Bracci-Ciarli e la Ruggeri-Paradossi.
Dopo il successo della Film d'Arte Italiana, quasi tutte le case produttrici italiane utilizzano gli interpreti della scena drammatica: dal 1911-12 in poi attrici come Dora Baldanello, Ida Carloni Talli, Elisa Berti-Masi, Italia Almirante Manzini, Lyda Borelli, Virginia Balistrieri, e attori come Febo Mari, Ettore Baccani, Eleuterio Rodolfi, Achille Vitti, Ettore Berti, Giuseppe Sichel, portano nel cinema il prestigio e la popolarità della loro carriera. Ma questa volta la loro presenza sullo schermo prende l'aspetto di un'operazione dagli intenti più apertamente pubblicitari e commerciali di quanto non fosse quella episodica degli anni 1905-1909, e in ogni caso dettata da motivi di concorrenza interna e internazionale e basata sullo sfruttamento abile e intensivo del loro nome e della loro immagine.

Il teatro di varietà

Il ventennio 1890-1910 è il periodo di massimo fulgore del teatro di varietà. Nato in Italia alla fine dell'800 come «punto d'incontro tra il café-chantant di derivazione francese e il più antico filone dello spettacolo popolare e napoletano in particolare»[20], il varietà si caratterizza come uno spettacolo composito, in cui si alternano essenzialmente "numeri di canto" e "attrazioni"[21]. Ai palcoscenici del

Immenso Successo!

Prossimamente si pubblicheranno le prime films della

Società Italiana di "FILMS D'ARTE,,

OTELLO

Dalla Tragedia di SHÀKESPEARE

INTERPRETI:

Sig.r Ferruccio GARAVAGLIA	*Otello*
„ Cesare DONDINI	*Jago*
„ Alberto NIPOTI	*Cassio*
Sig.ra Vittoria LEPANTO	*Desdemona*

— — **(Scene prese a Venezia)** — —

LA SIG.RA dalle CAMELIE

Riduzione Cinematografica

del Romanzo di ALESSANDRO DUMAS Figlio, Musicato da VERDI

sotto il titolo di:

LA TRAVIATA

INTERPRETI:

Sig.ra Vittoria LEPANTO	*Margherita Gauthier*
Sig.r Alberto NIPOTI	*Armando Duval*
„ Dante CAPELLI	*de Varville*

CARMEN

Dal dramma di PROSPERO MÉRIMÉE

INTERPRETI:

Sig.ra Vittoria LEPANTO	*Carmen*
Sig.r Dante CAPELLI	*Don José*
„ Alberto NIPOTI	*Remendado*
„ NINGHI	*Escamillo*

PATHÉ FRÈRES - MILANO - Via Principe Umberto, 14-16

varietà affluiscono gli artisti di generi spettacolari in decadenza: circo, pantomima, caffé-concerto, vaudeville, ma anche ex attori di prosa e cantanti lirici falliti.
Per il nascente spettacolo cinematografico il varietà diviene un potenziale serbatoio di interpreti a cui attingere, senza eccessive preoccupazioni per il livello spesso mediocre di essi, e assume agli occhi dei primi produttori la funzione di un attendibile tirocinio professionale:

> «Tecnicamente, ebbe una grande importanza fomativa per gli attori (alcuni in seguito conquistarono notevoli posizioni nel teatro di prosa, lirico e operettistico) dando loro la possibilità di esprimersi proprio per la sua particolare struttura; accolse inoltre transfughi di ogni genere e qualità, affluiti per il miraggio di una facile gloria o perché — mediocri — disillusi da altre avventure. Ma per tutti (ed i risultati saranno diversi secondo il personale grado di valore) il varietà fu un'esperienza fondamentale: costruì un "mestiere" agguerrito da capacità istrioniche di grande efficacia che il rapporto diretto con il pubblico, senza alcuna mediazione di coadiuvanti scenici, rese ancora più sfrontate»[22].

Dalle scene del varietà proviene Ernesto Vaser, un personaggio che svolge un ruolo importante nella prima produzione italiana. Vaser alterna l'attività di attore dialettale piemontese a quella di cantante e comico nei ritrovi e nei caffé-concerto, ma è per quest'ultima che si fa conoscere nei primi anni del '900. Tra il 1900 e il 1902 recita nei principali teatri di varietà e concerti dell'Italia settentrionale (Torino, Novara, Vercelli, Alessandria, Milano, Ventimiglia), dapprima come "duettista" in coppia con la sorella Maria, poi come macchiettista e cantante di romanze oppure come "buffo comico", infine di nuovo in coppia con la sorella nella «Compagnia Piemontese di Prosa, Canto e Varietà» diretta dal padre Pietro Vaser (un popolare attore dialettale). Nell'estate del 1905 si esibisce a Torino come cantante di "assoli", dove, pochi mesi dopo, viene assunto da Ambrosio come attore. Attivo soprattutto nel genere comico (*Vaser perde il treno, La fabbrica dei salami, Avventura di un ubriaco*), Ernesto Vaser porta al successo il personaggio di "Fricot" tra il 1909 e il 1911, ma è presente anche in alcuni grossi successi drammatici della casa torinese: *Amore e patria* (1909), *Il granatiere Roland* (1911), *La mala pianta* (1912). Nel febbraio del 1912 passa alle dipendenze dell'Itala come "metteur en scène e protagonista comico", cioè come attore e regista di film comici (all'Ambrosio gli subentra, nel personaggio di Fricot, Cesare Gravina), creando i nuovi

◀ Flano pubblicitario della Film d'Arte Italiana

personaggi di "Travetti" e di "Fringuelli". Secondo la testimonianza di Mario Corsi[23], due artisti del varietà di second'ordine erano stati i protagonisti della *Passione di Gesù* realizzata da Ezio Cristofari e Luigi Topi a Roma nel 1900: una canzonettista, "la bella Orero" (probabilmente si tratta della "étoile spagnola" Virginia Orero, una canzonettista-danzatrice che risulta attiva nei varietà romani nei primi mesi del 1902 e il cui nome punta scopertamente sulla somiglianza con "la bella Otero"), e un trasformista, Armando Fremo, che allora si confondeva nella schiera degli innumerevoli imitatori di Leopoldo Fregoli. Pochi anni più tardi, nel 1904-1905, Fremo ottiene un grande successo a Roma presentando un repertorio in parte fregoliano (la "Gran via") in parte di propria creazione (canzoni in falsetto, trasformazioni, recitativi). E probabilmente si tratta dello stesso Fremo che nel 1909 partecipa al film *Otello* prodotto dalla Latium-Film di Roma. Si hanno invece poche notizie sulla precedente attività di Annita D'Armero, solista di café-chantant, assunta dalla Pasquali di Torino nel 1911, e di Armando Gelsomini, comico del varietà, scritturato agli inizi del 1910 dall'Aquila-Film per interpretare il ruolo comico di "Jolicoeur".
Maggiori notizie si hanno su Felice Minotti, attore nei varietà e nei music-hall con una troupe di "comici-eccentrici" napoletani, assunto dalla Milano-Film nel 1911 come spalla del comico Edoardo Monthus; su Fanny Liona, attrice di varietà (risulta attiva all'Olympia di Roma nel 1905) e di teatro, che partecipa ad alcuni film della F.A.I. nel 1911; e su Carmen Mialet, "stella internazionale", presente nei varietà italiani nel 1913 e interprete di alcune produzioni della Gloria-film nel 1914. Così come non pone grossi problemi la ricostruzione della carriera di Primo Cuttica, protagonista della serie comica di "Bidoni" prodotta dalla Cines nel 1912: attore in recite di beneficenza e in compagnie di dilettanti, Cuttica debutta nel varietà nel 1908 al Teatro Verdi di Genova presentando la macchietta del soldato Bidoni, un personaggio che trasferirà sullo schermo adattandolo alla mutata situazione di politica estera e facendolo agire sul fronte della guerra di Libia. Dal teatro di varietà (come duettista, macchiettista e "fine dicitore") viene anche Ettore Petrolini, che esordisce nel cinematografo alla fine del 1912 interpretando per la Latium-Film la comica *Petrolini disperato per eccesso di buon cuore.*
A partire dal 1912-13 anche l'attore di varietà paga il suo tributo al nascente sistema del divismo: la prima, immediata conseguenza sarà una rigorosa selezione che lascerà in campo solo i grossi nomi, come Yvonne De Fleuriel, una delle più popolari "chanteuse" del caffè-concerto, che lavora per la Napoli-Film nel 1914. Meno sicure sono le partecipazioni ai film della Cines di due tra le più note "vedette" del periodo: Ersilia Sampieri, che sarebbe stata assunta

Flano pubblicitario del film *Il cliente* ▶

INDUSTRIA ITALIANA
DI
FILMS CINEMATOGRAFICHE
G. PETTINE
MILANO
Direzione ed Amministrazione: Corso Buenos Ayres, N. 3
Telegrammi: Pettine - Milano
Casella Postale 544
Telefono Intercomunale ed Internazionale 5256
Esposizione Internazionale Buenos Ayres 1910 Massima Onorifieenza
alla Cinematografia
Di prossima pubblicazione:
IL CLIENTE
Film Artistica
Azione Drammatica di C. L. CURIEL
Interpretata da:
ALFREDO SAINATI - BELLA STARACE SAINATI
della Compagnia del "GRAN GUIGNOL"
Bellissimo affisso a colori
Lungheza metri 100 circa
Da Trieste a Miramar
Bellissima Cinematografia dal vero
Lunghezza m. 130 circa
ogni settimana due soggetti
si eercano agenti in tutti gli stati del Mondo

nel novembre del 1912 col ruolo di "madre nobile", e Lina Cavalieri, che fa alcuni provini forse nel luglio dello stesso anno[24].
Su un piano diverso da quello del semplice reclutamento di personale, il cinematografo fa proprio il costume tipico del café-chantant italiano di far assumere alle artiste pseudonimi stranieri (il più delle volte francesi) dietro il quale si nascondono naturalmente provenienze nostrane: nascono così Cleo Mary (Maria Tarlarini), Anny Furlai (Anita Fusari), Nelly Pinto (Cornelia Giorgini Pinto) e poi Fanny Liona, Desy Ferrero, Poupée Dorée, Fanny Ferrari, fino alla più famosa Hesperia (Olga Mambelli)[25].

Il circo

La situazione del circo equestre in Italia dopo il 1860 si differenzia notevolmente da quella degli altri paesi europei: molte delle grandi compagnie circensi cessano la loro attività, mentre altre si impiantano stabilmente all'estero; la dispersione in tanti piccoli circhi preclude la possibilità di far emergere e valorizzare lo spettacolo; le poche compagnie rimaste limitano le rappresentazioni al territorio nazionale, impossibilitate a portare il proprio spettacolo oltre frontiera. Sono i grandi complessi stranieri a scendere in Italia e a imporre il prestigio e la potenza delle loro grandi organizzazioni. Verso la fine del secolo alcune compagnie italiane — Roussier, Fassio, Amato, Corini, Guillaume, Mariani, Corradini — riescono a richiamare quel pubblico più mondano che da tempo si era allontanato, ma è un risveglio "fin de siècle" che si rivela effimero, e i primi anni del '900 accentuano il processo di decadenza del circo italiano[26].
Sono soprattutto il cinematografo e il teatro di varietà a trovarsi nelle condizioni ideali per accogliere gli artisti di questo spettacolo in crisi. Il reclutamento, da parte del cinema, avviene secondo due direttrici: da una parte vengono assunti comici e acrobati provenienti da compagnie equestri secondarie, quelle che la crisi ha maggiormente colpito; dall'altra si fa affidamento su alcuni grossi nomi dello spettacolo circense, offrendo contratti di scrittura a condizioni vantaggiose e con retribuzioni elevate. È difficile fornire nomi e notizie precise sugli attori cinematografici provenienti dal circo in questi primissimi anni, soprattutto se teniamo conto che alla scarsità delle indicazioni fornite dalle fonti d'epoca deve aggiungersi un altro elemento, e cioè che l'affluenza di questi artisti al cinema avviene prevalentemente attraverso la mediazione del teatro di varietà, dove sin dalla fine dell'800 si dirigono mimi, acrobati, giocolieri e clown. È il caso di Raffaele Viviani che, prima di passare dal varietà al cinema, compie giovanissimo un duro tiroci-

nio nel circo equestre vagante, dando spettacoli nelle fiere e nelle piazze. Spesso questi artisti cambiano il loro nome d'arte e si confondono nella massa delle "attrazioni" per poi passare al cinematografo, rendendo problematica un'esatta ricostruzione della loro attività.

Poco più di un nome è quello di Ovaro, un acrobata che viene assunto dalla Cines nel 1912 per interpretare il ruolo comico di Kri-Kri. Un acrobata è anche Arnaldo Giacomelli, attore alla Savoia-Film dall'aprile al novembre 1911, scritturato poi dalla Pathé come "comico cascatore" per lavorare con la troupe di Romeo Bosetti a Nizza[27]. Torna in Italia poco dopo, nei primi mesi del 1912, e si rende disponibile per lavorare presso le case italiane, ma non si hanno notizie di sue scritture. E il silenzio che ben presto cala sul suo nome è indicativo della difficile situazione in cui vengono a trovarsi questi artisti minori già nel corso del 1912, in concomitanza con un primo orientamento della cinematografia italiana verso forme più stabili e sicure di sfruttamento promozionale della figura dell'attore, una selezione, come nel caso del varietà, che gioca naturalmente a favore dei grossi nomi (Guillaume, Fabre, Deed) e che lascia in ombra l'anonimo acrobata o il clown di provincia.

Da questo punto di vista è indicativa — e allo stesso tempo singolare — la vicenda degli Schneider, proprietari e domatori di una delle più famose troupe di leoni e tigri ammaestrate d'Europa («Alfred Schneider Lowengruppe») che erano comparsi nel 1910 in due documentari che presentavano alcuni numeri del loro repertorio circense[28]. Nello stesso anno Arturo Ambrosio utilizza l'intera troupe e per il film, *Il guanto* (tratto da Schiller): Alfred Schneider, il domatore, fa da controfigura al protagonista Alberto Capozzi mentre scende nell'arena tra i leoni e raccoglie il guanto lanciato da Cunegonda.

Il successo del film, e in particolare di questa sequenza, induce Ambrosio a riconfermare l'intero serraglio per altri film: i leoni appaiono così in *La vergine di Babilonia* (assieme alla domatrice madame Louise), in *Lo schiavo di Cartagine*, in *Il sogno di Aissa*, in *Il capodanno di Robinet* (tutti del 1910). Nel 1912 è la volta di *Nelly la domatrice* (con Gigetta Morano) e di *Infamia araba* (protagonista madame Louise)[29]. Nello stesso anno tocca alla Cines per il film *In pasto ai leoni*, ma la parte del protagonista questa volta è di Alfred Schneider, nel ruolo di un domatore geloso che chiude le fidanzata nella gabbia dei leoni e provoca la morte del rivale che tenta di salvarla. Distribuito negli Stati Uniti da George Kleine col titolo *The Lion's Tamer Revenge* (La vendetta del domatore), il film ottiene un enorme successo e viene reclamizzato proprio sfruttando l'elemento spettacolare offerto dalla presenza delle belve feroci[30].

Da una famiglia di gente di circo (originaria della Francia ma natu-

ralizzata italiana) proviene Ferdinand Guillaume: suo padre, Onorato Guillaume, era proprietario del circo omonimo; la madre, Italia Truzzi, anch'essa figlia d'arte, era cavallerizza; suo zio era il famoso clown Antonet, partner di Grock. Ferdinand nasce in Francia, a Bayonne, il 19 maggio 1887. Debutta giovanissimo durante una tournée spagnola del circo dei genitori: in coppia col fratello Natale interpreta il ruolo del "clown musicale", ma si fa notare anche come ginnasta e saltatore. Nel 1904, a diciassette anni, lascia la famiglia e si esibisce da solo nel circo Santos a Lisbona, poi in quelli di Gatti e di Medini in Italia. Ma il contatto con il cinema avviene al di fuori della pista equestre. Negli anni a cavallo tra l'800 e il '900 i circhi italiani instaurano la consuetudine di tenere le loro rappresentazioni nei teatri, cercando in questo modo di arginare la crisi con un'attività semistabile. Lo stesso circo Guillaume risulta attivo nei teatri delle principali città italiane: all'"Alfieri" di Torino nel 1897, al "Nuovo Orfeo" di Milano nel 1899, all'"Adriano" di Roma nel 1905, e così via. Il risultato va nella direzione opposta a quella sperata, poiché molti comici del circo preferiscono rimanere sui palcoscenici più redditizi del teatro o del varietà. È proprio alla "Sala Umberto" di Roma, nel 1910, che il conte Antamoro e il conte Salimeni, dirigenti della Cines, scoprono Ferdinand Guillaume, appena agli inizi della sua nuova attività.

Scritturato dalla casa romana, esordisce con il personaggio di "Tontolini", che si lega alla tradizione circense attraverso il recupero di alcuni numeri del repertorio classico, come quelli portati al successo dallo zio Antonet. Le prime comiche della serie Tontolini escono nell'ottobre del 1910, e proseguono, fino al dicembre dello stesso anno, con il ritmo di circa tre film a settimana; nel corso del 1911 la produzione diminuisce e si assesta sulla quantità di una comica a settimana. Solo in un secondo momento, nell'autunno del 1911, Ferdinand viene a sapere che la Cines ha depositato come proprietà della ditta il nome di "Tontolini": questo vuol dire che allo scadere del contratto egli non può più adoperare il nome a cui è legato gran parte del suo successo. Rompe il contratto nel novembre 1911 ed entra alla Pasquali di Torino, con una scrittura triennale che prevede la realizzazione di una comica a settimana e il compenso di cento lire al giorno più una lire ogni metro di pellicola girata. Per il suo personaggio comico sceglie il nuovo pseudonimo di "Polidor" (nome di un cavallo appartenente al circo Guillaume), ma questa volta, per evitare altre sorprese, se ne assicura la proprietà.

Della serie "Polidor" (le cui prime comiche escono nel febbraio 1912) Ferdinand è anche regista, coadiuvato a volte dallo stesso Ernesto Maria Pasquali. Nel febbraio del 1913 rileva l'ex teatro di posa della Victoria-Film e ne trasporta tutto il materiale a Torino, sua città di residenza, con l'intenzione di fondare una propria casa di

produzione. I preparativi si prolungano più del previsto (più volte viene annunciata la nascita di una casa cinematografica denominata “Comicissima”), e solo nella seconda metà del 1914 nasce la “Polidor-Film”, di cui Guillaume è produttore, soggettista, interprete e a volte regista[31].

La pantomima

La pantomima conosce un periodo di decadenza subito dopo la metà del secolo scorso: sopravvive solo come singolo episodio di grandi spettacoli o come numero autonomo nei circhi equestri. Nell'ultimo ventennio dell'800 registra una relativa ripresa, dapprima con spettacoli privati, poi con la costituzione del “Cercle Funambulesque”, che inizia la sua attività a Parigi nel 1888. Negli ultimi anni dell'800 la pantomima non riscuote grossi successi in Italia, se si eccettua l'*Histoire d'un Pierrot* di Fernand Beissier su libretto di Mario Costa, che viene presentata moltissime volte nelle principali città italiane. In questo periodo non esistono veri e propri mimi professionisti: si tratta quasi sempre di attori teatrali che si impegnano per singoli spettacoli o di artisti del circo emigrati nel teatro di varietà. È difficile documentare in maniera esauriente l'apporto fornito al cinematografo dagli interpreti della pantomima: sono indubbiamente molti i mimi che, nei primi anni della produzione cinematografica, intraprendono la carriera di attori, spinti dalla necessità di riprendere un'attività divenuta incerta in seguito alla crisi che colpisce il circo equestre e il caffé-concerto, oltre che la pantomima. Ma si tratta di un processo di emigrazione che nei dettagli è ancora tutto da verificare, soprattutto se si entra nel merito della storia dei singoli artisti. I nomi di questi mimi si confondono nella massa di acrobati, danzatori, comici, canzonettiste che affluiscono dal circo, dal caffè-concerto e dal vaudeville verso il varietà, e da questo verso il cinematografo. Inoltre le poche notizie che possediamo su alcuni personaggi dimostrano non un'attività continuativa nel campo della pantomima ma solo contatti occasionali o perlomeno limitati nel tempo. È il caso di Mario Caserini — futuro attore e regista della Cines — che nei primi mesi del 1899 è direttore di una compagnia di pantomime composta da bambini. Nell'estate dello stesso anno lascia la compagnia per intraprendere l'attività nel teatro drammatico. Nel 1906, entrato alla Cines, Caserini dirige e interpreta *Pierrot innamorato*; il soggetto è tratto dall'azione pantomimica che nello stesso periodo viene presentata nei teatri di Roma.

Un'attività semiprofessionista nel campo della pantomima è attestata per Antonio Monti, mimo e “artista di ballo” tra i più cono-

MARIA CARMI

sciuti in Italia, che lavora alla Cines nel 1910, passando successivamente all'Ambrosio, alla Milano-Film e alla Gloria-Film; e per Fernanda De'L'Harc, moglie dell'attore Aldo Sinimberghi, mima, cavallerizza e danseuse, molto attiva nell'America del Sud, attrice alla Milano-Film e alla Gloria-Film nel 1913. In altri casi abbiamo solo dei nomi: l'attrice Davesnes (moglie dell'attore Edouard Davesnes), assunta dall'Italia nel 1910; e il mimo François Boutens, alla Savoia-Film dal 1911[32].
Bisogna arrivare al 1913 per trovare il nome di Maria Carmi, proveniente da un'attività stabile e di successo nel genere della pantomima. Formatasi alla scuola di Max Reinhardt e sua "prima donna" al Gross Schaulspialhaus, interpreta alcune famose pantomime a Parigi, dove recita insieme a Paul Wegener, Alessandro Moissi e Ernest Lubitsch, e a Londra, con la pantomima-balletto *La moglie di Putifarre* di Richard Strauss. È protagonista di *Das Mirakel* inscenata da Max Reinhardt, una pantomima che costituisce uno dei più grossi successi degli anni 1912-1913. Scritturata dalla Cines nel 1913 per interpretare *Retaggio d'odio*, passa poi alla Savoia-Film e successivamente alla Morgana-Film per lavorare assieme a Giovanni Grasso, Virginia Balistrieri, Giacinta Pezzana e Dillo Lombardi nei film *Sperduti nel buio* (1914) e *Teresa Raquin* (1915).
L'apporto dato dalla pantomima al cinematografo va misurato in realtà su un piano ben diverso da quello della semplice emigrazione di attori, trattandosi di un genere in decadenza che incide profondamente sul nascente spettacolo cinematografico: sul piano dei personaggi, riproponendo figure classiche come Pierrot, a cui sono dedicati vari film tra il 1906 e il 1909: *Pierrot innamorato* (Cines 1906), *Cuore di Pierrot* (Pineschi, 1907), *Buonasera, Pierrot!* (Ambrosio, 1908), *Pierrot all'inferno* (Cines, 1908), *Cuor di Pierrot* (Vesuvio-Film, 1909); sul piano dei soggetti, rivolgendo l'attenzione degli sceneggiatori verso temi tipici della pantomima classica, soprattutto nel campo del film comico[33]; sul piano della recitazione, allargando l'area d'azione del linguaggio mimico e allusivo, e allo stesso tempo piegando le potenzialità del repertorio gestuale ad effetti più precisi e misurati; sul piano della rappresentazione, indirizzando la messa in scena verso una sobrietà che contrasta con gran parte della produzione del periodo e stimolando la ricerca linguistica verso nuove soluzioni rappresentative, soprattutto di tipo ellittico e metaforico.

Lirica, operetta, danza classica

Di minore importanza, almeno fino al 1912, è il contributo fornito dagli artisti di altri generi spettacolari: il teatro lirico, l'operetta, la

danza classica. Sono forme di spettacolo che raggiungono il massimo splendore tra l'800 e il '900 (soprattutto l'opera lirica), il che giustifica il ristrettissimo numero di artisti che preferisce abbandonare i propri palcoscenici per dedicarsi, anche se solo temporaneamente, al cinema. Si tratta nei primissimi anni di collaborazioni occasionali, dettate dalla necessità per le case di produzione di disporre di un personale, qualunque sia la sua provenienza.
Senza legami specifici con la precedente esperienza artistica sembra essere la partecipazione dei ballerini della Scala di Milano Egidio Rossi (come direttore artistico) e Maria Gasperini (come attrice) ai film della Cines dal 1906-1907 in poi; e del cantante Lucien Daleza ai film dell'Itala dal 1908 al 1912. Daleza non rinuncia però alla sua precedente attività: nei mesi invernali, d'accordo con la casa di produzione, sospende il lavoro per esibirsi in fortunate tournée internazionali di canto, tornando regolarmente, agli inizi della primavera, ad occupare il suo posto di primo attor giovane all'Itala. In altri casi la precedente specializzazione fornisce una base per l'assegnazione di una parte o di un personaggio: Paolo Azzurri, professionista dell'operetta dal 1896, specializzato nel ruolo di "brillante", è scritturato dall'Ambrosio per interpretare il personaggio comico di Cincin.
Più avanti negli anni, il reclutamento di artisti da queste forme di spettacolo tiene conto dell'importanza assunta dal fenomeno divistico, per cui ci si orienta verso nomi prestigiosi sui quali poter costruire film di sicuro successo. Emma Vecla, cantante d'operetta di fama internazionale, dopo aver partecipato nell'estate del 1912 a una comica dell'Ambrosio diretta da Eleuterio Rodolfi (*Chi la dura la vince*), interpreta come protagonista il film *Capriccio di milionaria americana*, èdito dalla Savoia-Film agli inizi del 1913, secondo un programma pubblicitario che punta dichiaratamente sullo sfruttamento del suo personaggio famoso per il lancio del film:

> «Emma Vecla, la celebre cantante, ha acconsentito a interpretare per la Savoia-Film una commedia drammatica di lungo metraggio, che avrà certamente un clamoroso successo fra le films contemporanee. "Capriccio di milionaria americana" è un film in cui alla bellezza dei paesaggi, all'eleganza degli interni si aggiunge il fascino dell'arte somma di Emma Vecla»[34].

Nell'aprile dello stesso anno un altro noto artista di operetta, Giulio Marchetti, tratta con alcune case torinesi per girare una serie di film, mentre un'altra "stella" dell'operetta, Ines Imbimbo, appare sugli schermi in *Cuori semplici* della Mediolanum-Films.
Nel campo della lirica i primi grossi nomi di cui si ha notizia sono

SOCIETA' ANONIMA AMBROSIO

Manifattura Cinematografica

— TORINO —

Brunner & C., Como

AZZURRI PAOLO

quelli di Olga Paradisi, scritturata per una serie di film dalla Società Anonima Industrie Cinematografiche (Napoli-Films) nel febbraio-marzo 1913, e di Matilde Di Marzio, scelta da Enrico Guazzoni per interpretare la parte della schiava nel *Marcantonio e Cleopatra* (Cines, 1913) e protagonista di alcune successive produzioni della casa romana. Più tardi sarà la volta di Lina Cavalieri (dal 1915), giunta all'apice della celebrità prima col caffè-concerto e poi con la lirica, e della soprano Bianca Bellincioni Stagno (dal 1916), che alterna arte lirica e cinematografo.

Già dai primi anni era invalsa la consuetudine di scritturare danzatori e ballerine per quei film in cui erano previsti numeri di ballo, come nel *Sardanapalo* (Milano-Film, 1910) per il quale erano state scelte le ballerine della Scala[35], ma si trattava di collaborazioni limitate a un numero esiguo di film. Solo qualche anno più tardi la partecipazione di questi artisti entra a far parte del sistema di gestione del divismo, ad esempio riservando una parte precisa del film all'esibizione della ballerina, oppure costruendo sul suo personaggio l'intero film, come in *L'ultima danza* (Pasquali, 1914) interpretato dalla danzatrice professionista Conchita Ledesma.

L'aristocrazia

Nell'ottobre del 1910 appare sul periodico «La Cinematografia Italiana ed Estera» un'intervista con il conte Pier Gaetano Venino, presidente della Milano-Film, in occasione della partecipazione della casa produttrice al Secondo Concorso Cinematografico di Milano. Gran parte della conversazione è dedicata a uno dei film che la casa presenta al concorso, *Murat* ovvero *Dalla locanda al trono*, diretto da Giuseppe De Liguoro: è una pellicola la cui particolarità consiste nell'aver reclutato gli attori fra gli appartenenti all'aristocrazia milanese, e cioè baroni, conti, marchesi, oltre alla stesso presidente della Milano-Film:

> «Ora la mia Società, per la rappresentazione dei personaggi principali, ha un proprio personale di artisti fissi (...). Ma data la vastità, oltre le tradizioni cinematografiche, sin qui seguite, della concezione storica del "Murat", mi prestai io stesso ed indussi a farlo alcuni miei gentilissimi amici a figurare nell'interpretazione dei personaggi più importanti»[36].

Ed è così che nel film appaiono le figure del barone Airoldi di Robbiate, del conte Arnaboldi, del conte Jean Visconti di Modrone e del fratello Giuseppe, del conte San Nazzaro, del marchese Rosa-

les d'Ordogno, di Mario Ammann, del conte Marco Greppi, di Mario Guerrini, dei conti Gino e Giulio Durini.
L'operazione della Milano-Film procede su un piano parallelo a quello che aveva portato, appena un anno prima, alla nascita della Film d'Arte Italiana: si tratta di costituire un richiamo per il pubblico basato sull'autorità e sul prestigio di alcuni personaggi (gli attori teatrali per la F.A.I., i "gentiluomini milanesi" per la Milano-Film), e di sollecitare l'introduzione della cinematografia nel mondo dell'arte e della cultura facendo partecipare ad essa coloro che per "eredità" ne sono i depositari o i rappresentanti. La realizzazione del *Gioacchino Murat* si inserisce in quel tentativo di nobilitazione del cinema che è un tratto specifico della politica cinematografica della Milano-Film e un carattere più generale della produzione italiana dal momento in cui aristocratici e altoborghesi assumono la direzione delle principali case produttrici. E a quest'ultimo proposito, sicuramente bisogna anche tener conto anche di quel fondamentale procedimento legato al bisogno "storico" di autorappresentarsi che interessa in ogni epoca e luogo, anche se con mezzi e canali diversi, la classe dirigente o dominante (in questo caso non solo del Paese ma anche dell'industria cinematografica).
Molto spesso la presenza di nobili tra gli attori è giustificata "ufficialmente" da motivi di beneficenza: marchesi, baroni, contesse, dopo aver ricevuto la normale paga di attori, la devolvono in opere di carità a favore degli orfani di guerra o degli emigrati; a film ultimato, l'incasso delle prime serate di proiezione viene versato anch'esso in beneficenza. A scopo benefico e per iniziativa di una marchesa torinese vengono realizzati da Ambrosio nel 1913 i due lungometraggi *Scacco matto* e *Uno scambio di cappotti*:

> «Lo spirito di carità, inesauribile nelle sue trovate, ha suggerito recentemente ad una eletta gentildonna torinese, la marchesa Scati-Grimaldi, di sostituire alle solite recite di beneficenza un'innovazione che crediamo la prima del genere e che certo avrà un numeroso seguito di imitazioni. Infatti, per sua iniziativa, allo scopo di giovare ai poveri italiani emigrati all'estero, posti, com'è noto, sotto l'alto e benemerito patronato di Monsignore Bonomelli, il fior fiore della aristocrazia piemontese si è prestato a farsi cinematografare in due brillanti commedie: *Scacco matto* e *Uno scambio di cappotti*, messe in scena con incomparabile maestria dal cav. Arturo Ambrosio nel suo teatro e nel parco di Stupinigi graziosamente offerto da S.M. la Regina Madre. I due films, eseguiti alla presenza di S.A.R. e I. la Principessa Letizia, attirarono, la sera dell'11 maggio, al teatro Regio di Torino, adibito per la prima volta ad un simile spet-

> tacolo, un pubblico meraviglioso quale mai non si vide in tutta la stagione d'opera, quantunque i prezzi fossero semplicemente favolosi. Assistettero alla recita gli stessi attori, tra i quali notiamo: la signorina Vitale, la marchesina Moncrivelle, la marchesina della Trinità, la contessina Demartino, donna Paola Morisani, la marchesa Rosetta Incisa, la contessa Galli Della Loggia; e i signori: nobile Ettore Frigerio, conte Guido di Castelvecchio, marchese Pallavicini, marchese della Trinità, marchese Thaon di Revel, conte di Monticello, barone Casana e moltissimi altri. La proiezione delle due commedie che furono ideate dai signori professor Guido Valente e avv. Vittorio Bravetta riuscì splendida per la ricchezza delle toilettes e lo sfarzo degli equipaggi»[37].

Altre volte la partecipazione degli aristocratici è dettata da semplici motivi di cassetta, come per il film *La fine del Moretto* (Cines, 1913), interpretato dal Principe di Fondi e da altri nobili napoletani. Il film viene proiettato in prima visione nell'aprile 1913 alla Sala Elena di Napoli, ritrovo preferito dell'aristocrazia della città.
Secondo Vernon Jarratt la presenza di nobili alla testa di case come la Cines, la Celio, la Milano-Film e, più tardi, la Tiber e la Palatino, è stata talmente influente da determinare modi e contenuti della produzione:

> «(...) il livello artistico e il buon gusto ottenuto nella maggior parte dei soggetti storici fu notevolmente alto, un fatto dovuto probabilmente al retroterra degli uomini che erano alla testa della produzione italiana (...). La presenza di tali uomini alla presidenza delle grandi case italiane fornisce la chiave per spiegare non solo l'enfasi dei film storici, ma anche l'alto livello raggiunto da questi film, poiché questa gente proveniva da famiglie la cui origine risaliva al Medio Evo. Molti di essi vivevano negli stessi palazzi dove, secoli prima, si verificarono gli avvenimenti che essi ora filmavano, ed erano stati abituati fin da piccoli a vivere tra edifici, costumi, quadri, statue e mobili del passato. In alcuni casi essi portavano ancora gli stessi nomi dei loro antenati le cui gesta facevano ora conoscere sugli schermi di tutto il mondo»[38].

Tra questi, il marchese Alfredo Capece Minutolo di Bugnano, napoletano, ex-sottosegretario alle Poste e ai Telegrafi, fondatore della Medusa-Film, riprende più tardi l'idea del conte Venino, convincendo in più in un'occasione i suoi amici e parenti aristocratici a com-

parire in alcune scene cinematografiche. La consacrazione definitiva di questo tipo di operazione divistica avviene nel 1916, quando Bugnano riesce a convincere (sempre con l'argomento della beneficenza) sua cugina, la contessa Giorgina Dentice di Frasso, a partecipare come attrice al film *Il re, le torri, gli alfieri*, scritto da Lucio D'Ambra e diretto da Ivo Illuminati:

> «Correva l'anno 1916. Mentre le più celebri dive italiane si apprestavano a dare l'addio allo schermo in cambio di favolose fortune o di una corona nobiliare, l'estro di un produttore e di uno scrittore-regista faceva nascere uno snobismo di nuovo genere, il quale non ha mai cessato di trovare cultrici: quello per cui gentildonne notissime si improvvisano attrici. Così il divismo italiano acquisiva i suoi quarti di nobiltà»[39].

* Questo è il primo di una serie di saggi che ricostruiscono alcuni momenti e aspetti della storia dell'attore cinematografico in Italia nel periodo che va dal 1896 al 1915. Il presente lavoro, come quelli che seguiranno, è stato elaborato all'interno del programma di ricerca "Le origini del cinema come spettacolo in Italia" che sotto la direzione di Adriano Magli viene condotto per conto del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma (con riferimento alla stessa ricerca è apparso su «Bianco e Nero», n. 2, 1978, il saggio di Aldo Bernardini *Nascita ed evoluzione delle strutture del primo cinema italiano*).
In questo primo lavoro vengono prese in considerazione le modalità e le cause storiche che hanno portato il cinematografo in Italia, a reclutare i propri attori dalle più diverse forme di spettacolo o da ambienti ad esso estranei. Si tratta di una prima sistemazione di una materia che ancora oggi si presenta il più delle volte confusa e di non facile ricostituzione se non nelle sue linee generali di sviluppo. Si è indirizzato quindi il lavoro da una parte verso una specie di censimento esemplificativo degli attori in base al settore artistico di provenienza (dal teatro al circo, dal varietà alla pantomima), dall'altra nella direzione di un'analisi di alcuni eventi e processi emergenti (la polemica sulla partecipazione degli attori teatrali al cinema, la nascita della Film d'Arte Italiana). Il tutto nella prospettiva (certo a lunga scadenza) della compilazione di una sorta di catalogo degli attori italiani del muto sulla base del quale giungere a conclusioni più sicure di quanto non si possa stabilire in questo stadio della ricerca.

Note

1 MARIO MORAIS, *Che ci vuole per fare l'artista da Cinematografica*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 1, 1° ottobre 1908, pp. 2-3.
2 GUALTIERO I. FABBRI, *Non trascurabili consigli ed appunti. Mali e rimedi cinematografici*, «La Cinematografia Italiana», Milano n. 7-8, 31 maggio 1908, pp. 54-55.
3 GUALTIERO I. FABBRI, *Non trascurabili consigli ed appunti. Il fallimento del Cinematografo* «La Cinematografia Italiana», n. 19-20, 15 ottobre 1908, p. 143.

[4] Negli anni successivi la polemica sugli attori presi dalla strada trova posto solo sporadicamente negli articoli delle riviste cinematografiche: v. ORESTE POGGIO, *L'arte delle smorfie* «Il Secolo», Milano, 9 settembre 1910 (riprodotto integralmente in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 92, 15 ottobre 1910, pp. 994-996) e *La fabbrica degli spostati*, «La Vita Cinematografica», n. 5, 15 marzo 1912, p. 6.
[5] Il caso più clamoroso di "conversione" è quello di Ermete Novelli, fino allora attore nomade, che fonda il 1° novembre 1900 una compagnia semistabile, la "Casa di Goldoni", presso il Teatro Valle di Roma.
[6] Sull'opportunità di utilizzare, il patrimonio dialettale v. ENZO RUGGIERO, *Il teatro dialettale in cinematografo*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 158, 20 maggio 1911, p. 6. Sulle correnti regionali del primo cinema italiano v. GIOVANNI CALENDOLI, «Materiali per una storia del cinema italiano», Parma, Maccari, 1967, alle pp. 24-27.
[7] Alberto Angelo Capozzi viene assunto da Ambrosio semplicemente rispondendo a un annuncio che lo stesso Ambrosio, in cerca di un "primo attore", aveva fatto pubblicare su un settimanale teatrale (GIULIO CESARE CASTELLO, «Il divismo», Roma, Edizioni Radio Italiana, 1957, p. 42).
[8] *I nuovi orizzonti del Cinematografo. Interviste con Roberto Bracco, Ermete Zacconi, Eduardo Scarpetta*, «Lux» mensile, Napoli, n. 1, dicembre 1908, pagine 6-8.
[9] *I nuovi orizzonti del Cinematografo*, cit., p. 6.
[10] *I nuovi orizzonti del Cinematografo*, cit., 7.
[11] Scarpetta fa riferimento alle trattative in corso in quel periodo per la costituzione della "Film d'Arte Italiana" (v. par. 6).
[12] *I nuovi orizzonti del Cinematografo*, cit. p. 8.
[13] FRANCESCO COSENTINO, *La missione educativa del cinematografo*, «Lux» mensile, Napoli, n. 8-9, luglio-agosto 1909, pp. 1-2.
[14] LUIGI MARONE, *Bellezze della cinematografia*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 76, 11 settembre 1909, p. 1.
[15] ANIELLO COSTAGLIOLA, *Attori in pellicola*, «Lux» mensile, Napoli, n. 11, ottobre 1909, p. 10.
[16] JEAN MITRY, «Histoire du cinéma», *I. 1895-1914*, Editions Universitaires, 1968, p. 159.
[17] JEAN MITRY, cit., p. 254.
[18] Già però nel dicembre del 1908, nel corso dell'intervista (v. sopra), Eduardo Scarpetta aveva accennato al progetto. E nel febbraio del 1909 la rivista «Lux» pubblica la notizia del raggiungimento dell'accordo con Charles Pathé: «Siamo informati da ottima fonte che l'esecuzione dei lavori prodotti dalla Società dei Grandi Attori Italiani per la produzione di films artistiche con un milione di capitale sarà affidata alla ditta Pathé Frères». («Lux» mensile, Napoli, n. 3, febbraio 1909, p. 15). Secondo Maria Adriana Prolo (voce *Film d'Arte Italiana*, «Enciclopedia dello Spettacolo») la data precisa della costituzione è il 2 marzo 1909.
[19] FERRUCCIO SACERDOTI, *I divi in cinematografia*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 126, 24 settembre 1910, p. 11.
[20] ENZO GOLINO, voce *Varietà*, «Enciclopedia dello Spettacolo».
[21] Sono le due categorie fondamentali in cui Antonio Morosi, nel 1901, divide il programma standard del teatro di varietà. I "numeri di canto" comprendono: le canzonettiste generiche, la stella o étoile, le romanziere, i numeri di canto con danza, i bambini, l'uomo-donna, i macchiettisti. Le "attrazioni", definite genericamente da Morosi come «tutto ciò che non costituisce numero di canto vero e proprio e le cui specie sono infinite», comprendono: burleschi, eccentrici, flemmatici, dresseurs di animali, acrobati, equilibristi, antipodisti, icariani, jongleurs, ondine, quadri viventi, atleti, velocipedisti, ventriloqui, ombromani, riproduttori di uomini celebri (ANTONIO MOROSI, «Il "Teatro di Varietà" in Italia», Firenze, Guido Calvetti Editore, 1901, p. 127).
[22] ENZO GOLINO, cit.
[23] MARIO CORSI, *Giubileo di un decano del cinema*, «Scenario», Milano, n. 11, novembre 1937, p. 540: l'articolo di Corsi è l'unica documentazione esistente sul film *La Passione di Gesù*. Cristofari e Topi erano proprietari e gestori, dal 1897-1898, del locale romano "Novità fin di secolo. Compagnia Franco-Italiana".
[24] Dalla stampa dell'epoca sembra che Lina Cavalieri abbia girato un intero film per la Cines, di cui veniva mantenuto segreto il titolo. L'attrice si sarebbe riservata di giudicare personalmente il film prima dell'uscita: in caso affermativo, avrebbe la-

vorato ancora per la Cines. Ma le notizie si fermano qui. Di Lina Cavalieri si riparlerà solo nel 1914, quando sarà la protagonista di *Manon Lescaut* (della Player Film C.ie di New York), e nel 1915, per il film *La sposa della morte* (Tiber-Film).

[25] "Hesperia" è un nome d'arte ricorrente tra le canzonettiste italiane dei primi anni del secolo.

[26] Cfr. ALESSANDRO CERVELLATI, «Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano», Milano, Edizioni Avanti!, 1961.

[27] Romeo Bosetti, metteurs en scène nel 1912 della Comica-Film (del consorzio Pathé), aveva esordito giovanissimo come mimo e acrobata, lavorando in Europa, in America e in Giappone. Divenne famoso per le "Oche intelligenti di Bosetti" presentate nei circhi equestri.

[28] Il primo, *Schneider e i suoi leoni*, è stato realizzato dall'Ambrosio, il secondo, *Alfred Schneider coi suoi 16 leoni ammaestrati*, è stato girato in Francia per la serie documentaria "Pathé-Journal".

[29] «Altro miracolo del metteur en scène: una domatrice che diventa di punto in bianco attrice più che discreta! Infatti la parte della madre è sostenuta dalla signora Schneider, fino a quel giorno domestica soltanto con i leoni e non coll'arte scenica», (recensione apparsa su «La Vita Cinematografica»; n. 18, 30 settembre 1912, p. 48).

[30] Un altro serraglio famoso in tutta Italia dagli ultimi anni dell'800 è quello di Nouma Hawa, impiegato dalla Savoia-Film per alcune produzioni nel 1913: ne farà le spese sul set l'attrice Adriana Castamagna, contro la quale si avventa un leopardo evidentemente all'oscuro della sceneggiatura, ma certo più esperto di recitazione di quanto non si direbbe.

[31] Su Guillaume v. MARIO VERDONE, *Polidor, l'ultimo dei Guillaume*, in «Bianco e Nero», Roma, n. 3, marzo 1952; e Josè Pantieri, *Gli eroi della risata*, Milano, Giordano Editore, 1965, alle pp. 63-69.

[32] Ben diversa è la situazione del cinema francese, verso il quale si indirizzano i più famosi interpreti della pantomima fin de siècle: Jacquinet, Sévérin, Paul Franck, Georges Wague.

[33] GIOVANNI CALENDOLI, «Materiali per una storia del cinema italiano», cit., porta ad esempio i titoli *L'imbianchino* (Ambrosio, 1906) e *La statua vivente* (Aquila-Film, 1908).

[34] «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 144, 5-20 gennaio 1913, pp. 2688-2689 (pubblicità del film).

[35] Nell'estate del 1913 sarà la volta di Luca Comerio a scritturare in blocco il corpo di ballo della Scala per il suo *Ballo Excelsior*, edito nel 1914.

[36] G. Cl., *Una pellicola coscienziosa*, in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 92, 15 ottobre 1910, pp. 977-978 (riproduce integralmente l'intervista apparsa su «La Sera», Milano, 2 ottobre 1910).

[37] *Beneficenza*, in «L'illustrazione Cinematografica e la Rivista Cinema-Docet», n. 13, 5-10 luglio 1913, pag. V.

[38] VERNON JARRATT, «The Italian Cinema», London, The Falcon Press, 1951, pagine 13-14.

[39] GIULIO CESARE CASTELLO, «Il divismo», cit., p. 21.

MATUSZEWSKI E MARINESCU: DUE PIONIERI DEL CINEMA

Virgilio Tosi

Nel 1898 a Parigi uno stravagante personaggio fa parlare di sé esponendo le sue idee sulla necessità di creare i "depositi cinematografici", cioè in pratica le odierne cineteche (ma allora la parola non è ancora coniata). Il cinema sta ancora nascendo e già lui pensa all'importanza di conservarne i documenti iconografici. Ha pubblicato a sue spese un opuscolo di dodici pagine intitolato *Une Nouvelle Source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique*[1] e l'ha mandato ai giornali e a molte personalità in tutta Europa: capi di governo, principi e monsignori, ministri, generali, medici, scienziati, direttori di musei.
Il suo nome è Boleslaw Matuszewski, fotografo polacco che vive tra Parigi, Varsavia e S. Pietroburgo. Ha però un passaporto russo perché la sua città natale faceva allora parte dell'impero zarista. Di lui si sa pochissimo, e anche dai suoi scritti, peraltro ricchi di idee e proposte, alcune peregrine altre brillanti, si traggono poche indicazioni. Probabilmente è stato uno dei primi operatori per conto dei Lumière, ma lui non ne parla. Racconta invece di aver effettuato come fotografo ufficialmente accreditato, numerose riprese cinematografiche degli incontri avvenuti nel 1897 tra lo zar Nicola II e altri capi di stato, nonché di avvenimenti mondani, militari o privati riguardanti la famiglia imperiale, compresa la cerimonia di incoronazione dello zar. Afferma anche di aver ripreso nello stesso anno, in ospedali di S. Pietroburgo e Varsavia, operazioni chirurgiche come amputazioni di gambe, parti difficili, movimenti nervosi di malati mentali; ma aggiunge onestamente che quelle prime riprese in campo medico erano difettose a causa di imperfezioni dell'apparecchio di cui disponeva e che pertanto non le aveva proiettate; mentre a Parigi, nell'aprile e maggio 1898 (e indica le date esatte per affermare una sua priorità rispetto ad iniziative analoghe), ha ri-

preso numerosi «casi interessanti» negli ospedali Saint-Antoine e de la Pitié, dopo aver risolto il problema della fissità dell'immagine. Qualche mese più tardi, sempre nel 1898 e ancora a sue spese, pubblica un vero e proprio libretto di quasi cento pagine: *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Nell'appendice, oltre a spiegare sommariamente come funziona il cinematografo, riporta molti estratti di articoli di giornali anche importanti (come "Le Figaro", "Le Petite Parisien", "L'Autore" di Parigi, "Le Soir" di Bruxelles, ecc.) che hanno favorevolmente commentato la sua precedente pubblicazione.

Del primo opuscolo va dichiarato il carattere apertamente promozionale: Matuszewski si rivolge soprattutto ai giornali, chiedendo di propagandare la sua proposta di costituire un "Dépôt de cinématographie historique". Come dice già nel titolo, il cinema è una nuova fonte per la storia. E fa intendere come sarà interessante in futuro studiare il passato sulla base dei documenti filmati. «Da semplice passatempo la fotografia animata sarà allora divenuta un gradevole procedimento per lo studio del passato; o meglio, poiché ce ne darà la visione diretta, renderà inutili, almeno per alcune questioni di qualche rilievo, ricerche e studi». E si slancia in ardite supposizioni: se avessimo scene filmate del primo impero o della rivoluzione, quanti fiumi inutili d'inchiostro ci sarebbero risparmiati! Il documento cinematografico fa rialzare e muovere i morti e gli assenti, basta un po' di luce per far rivivere pagine di storia. E se il film non può pretendere di ricostruire totalmente il passato, prosegue l'entusiasta Matuszewski, quel che ce ne restituisce è l'assoluta verità. Afferma infatti con convinzione che il documento cinematografico non può essere contraffatto, così come invece si può fare facilmente con la fotografia per mezzo del ritocco. «Provatevi a ritoccare, in modo identico per ogni figura, mille o milleduecento fotogrammi quasi microscopici...!». La fotografia animata è «il testimone oculare veridico e infallibile per eccellenza.

Per suo mezzo si può controllare la tradizione orale e, se i testimoni umani si contraddicono su un fatto, metterli d'accordo tappando la bocca a chi viene smentito».

Più avanti, cita una sua piccola testimonianza personale: il film da lui girato a S. Pietroburgo dell'incontro tra lo zar e il presidente Faure servì per smentire una malignità di fonte tedesca (da qualcuno attribuita a Bismarck) su una presunta *gaffe* dell'ospite francese che non avrebbe rispettato il protocollo davanti alla bandiera russa.

Sarebbe ingeneroso da parte nostra ironizzare oggi sull'ingenuità tecnica e sulla cieca fiducia di Matuszewski nei confronti dell'irrefutabilità dell'immagine filmica. Egli proponeva allora l'idea nuova di unire il cinema alle tradizionali fonti di documentazione storica e

chiedeva «di assegnare ai film di carattere storico una sezione di Museo, un settore di Biblioteca, un armadio d'Archivio». Illustrava anche un abbozzo di regolamento prefigurando l'intoccabilità dei negativi e le condizioni di utilizzo delle copie positive. Come abbiamo già accennato, nell'appendice della sua seconda pubblicazione, Matuszewski ringrazia quanti hanno ripubblicato in vari paesi stralci del suo opuscolo ed elenca «un gran numero di persone importanti per rango, talento o autorità, perfino delle teste coronate», che gli hanno scritto in proposito.
Le abbondanti citazioni di articoli di giornale che riassumono e commentano la proposta del fotografo-cineasta polacco (che tutti presentano come russo) ci offrono uno squarcio interessante sulle opinioni correnti in quegli ultimi anni del secolo scorso in merito alla recente diffusione del cinematografo. Naturalmente avrà scelto gli articoli più favorevoli, ma bisogna dire che — con la superficialità del cattivo giornalismo — alcuni scambiano la proposta di Matuszewski per un progetto già in fase di realizzazione, altri aggiungono agli sperticati elogi per l'iniziativa l'esibizione di ironiche o grottesche conseguenze future dei "depositi di cinematografia storica". Eccone una breve antologia.
«...Ancora qualche anno e le cattedre di storia saranno occupate da semplici proiettori di lanterna magica. Quante oscurità ed errori saranno risparmiati ai nostri nipotini!» ("Le Journal des débats", 11.5.1898). «Spesso si è lamentata la mancanza di documenti irrefutabili sulle epoche passate e su avvenimenti importanti. Come ci sarebbero state utili delle fotografie istantanee che rappresentassero Pericle con Aspasia, l'incontro di Cesare e Pompeo, l'assassinio di Enrico IV, la presa del potere di Luigi XIV, l'esecuzione di Luigi XVI, la battaglia d'Austerliz, ecc.» (F. Carré, "La Liberté", 16.6.1898). C'è anche chi seriamente suggerisce a Matuszewski di estendere al passato la sua proposta di documentazione storica ricostruendo gli avvenimenti più importanti con scene, costumi, attori e comparse «per l'istruzione dei nostri figli. Le loro giovani menti sarebbero molto più colpite dalle proiezioni animate che dal più erudito corso di storia» ("Le Home", 1.7.1898). Qualcuno la butta in politica: «se il ruolo del cinematografo si allargasse ai dettagli, si avrebbero scene comiche. Ve l'immaginate, durante una crisi ministeriale, riprodurre la caccia ai portafogli! Sarebbe uno spettacolo divertente. Quanti intrighi! Quanti conciliaboli! Quanti andirivieni! Quanti incidenti di tutti i generi!» ("Le Petit Parisien", 3.7.1898). J. Chancel intervistando Matuszewski scrive: «Io saprei probabilmente molto bene la storia se a scuola m'avessero mostrato la scena animata del massacro degli Ugonotti il giorno di San Bartolomeo, l'incoranazione di Napoleone I o il ritorno dall'isola d'Elba». «I nostri nipoti godranno di questo vantaggio per i fatti del-

la nostra epoca» mi rispose semplicemente l'inventore. Tuttavia avanzai un'obiezione: «I fatti storici non si verificano sempre là dove ce li si aspetta e del resto la storia non è fatto soltanto delle solennità previste. Così per esempio è poco probabile che Ravaillac sarebbe andato a cercare il fotografo, anche se fosse esistito, nel momento in cui piantava il suo coltello nel petto di Enrico IV; e anche oggi, il giorno in cui l'ammiraglio Cervera lascerà Santiago (si riferisce alla guerra ispano-americana per Cuba allora in corso) dubito che ne informi i vostri operatori». «Certo, — mi rispose Matuszewski — gli effetti storici saranno sempre più difficili da cogliere delle cause. Ma gli avvenimenti si spiegheranno gli uni con altri». E il giornalista conclude: «Tra cinquant'anni, grazie a questo russo geniale andranno a scuola volentieri come oggi vanno alle Folies-Bergère» ("La Presse", 10.6.1898).

La seconda pubblicazione, *La Photographie animéé*, esce a pochi mesi di distanza dalla prima e si presenta come un piccolo trattato sistematico. L'introduzione è esplicita: «È stato per l'avanzamento della scienza che furono fatte le prime prove dalle quali sarebbe nato il cinematografo... dopo vent'anni di tentativi e di progressi. Quando Marey, professore di fisiologia animale al Collège de France, sviluppò (da una esperienza curiosamente immaginata da Muybridge) l'idea pratica di una fotografia istantanea-rotativa, intendeva soprattutto perfezionare i suoi mezzi di ricerca scientifica». Segue un capitolo sul cinema industriale e scientifico. Matuszewski è figlio del suo tempo, vive a Parigi in pieno clima da "Ballo Excelsior" e di Esposizioni Universali che esaltano il progresso industriale, la tecnica, la scienza e le sue applicazioni. Si slancia in una serie di previsioni per affermare il ruolo che il cinema potrà avere in questi campi. Descrive i servigi che il film può rendere nello spiegare il funzionamento di una macchina, per descrivere un brevetto, per insegnare delle manovre tecniche. Ma pensa anche agli artigiani che potranno lavorare meglio vedendo i film sui loro colleghi più bravi, all'industria della pesca, all'agricoltura. Parlando dell'istruzione popolare, afferma che il vecchio tipo di conferenza che assomiglia a una predica, sarà ben più efficace "vivificata dalla Cinematografia".

Dedica poi molte pagine al film chirurgico e medico in genere. Cita (oltre alle sue riprese) le operazioni del Dr. Doyen filmate dall'operatore Clément Maurice «lo specialista cinematografico meglio attrezzato che io conosca». Naturalmente si attribuisce la priorità dell'idea di usare il cinema in campo medico e ringrazia Doyen per averla adottata. Pieno d'ottimismo conclude il capitolo considerando «come virtualmente fondato il *Depôt de Cinématographie médicale*».

Come si vede, l'idea fissa di costituire cineteche lo perseguita. Nel-

le conclusioni del libro parla ampiamente di "depositi ufficiali di cinematografie documentarie". Annuncia l'intenzione di creare un comitato promotore per sviluppare questo tipo di cinematografia *utile*. E si appella ai suoi lettori perché si faccia avanti una personalità che per autorità, relazioni, indipendenza e disponibilità possa fare il presidente di questa iniziativa.

Dal canto suo Matuszewski offre la sua collaborazione attiva, dichiarandosi felice e fiero d'essere stato il precursore di un'idea che doterà l'umanità di un nuovo strumento di progresso.

Così si chiude il testo del libro, datato agosto 1898. Ma non possiamo mancare di segnalare alcune delle altre idee e proposte che l'A. semina nelle sue pagine. Parlando della cinematografia storica egli ripete e sviluppa i concetti già espressi nel precedente opuscolo, ma accenna anche all'uso del film nelle caserme, per creare una storia visuale della vita dei reggimenti, per far conoscere i comandanti ai soldati e viceversa.Anche «gli spiriti più semplici — scrive — conservano buona memoria delle immagini cinematografiche», e perciò il film militare può rinvigorire il patriottismo. Alla fine dell'elencazione degli impieghi diversi cui ritiene destinata la cinematografia, Matuszewski parla dell'applicazione del cinema alle ricerche poliziesche, proponendo un sistema di schede segnaletiche filmate, nonché la registrazione su pellicola dei confronti giudiziari e dei disordini pubblici.

Sottolinea che la società moderna, con la grande facilità di scambi e comunicazioni, sta facendo scomparire gli usi e costumi locali e tradizionali. Anticipando di decenni le parole d'ordine ancora attuali della *Wurgent anthropology*, auspica che «la Cinematografia arrivi a tempo per raccoglierne e salvarne le ultime vestigia». E sottolinea che anche gli usi e costumi odierni sono destinati a trasformarsi e scomparire e che quindi vanno documentati. Propone di studiare l'arte e la tecnica dei direttori d'orchestra filmandoli durante i concerti per compararne la gestualità; che il cinema sia muto non lo preoccupa. Naturalmente insiste sull'importanza della documentazione filmata di danze, pantomime, spettacoli teatrali in genere per studiare e fare conoscere (oltre che tramandare) gli interpreti più bravi.

Parlando del «cinema di famiglia» preconizza lo sviluppo futuro del cineamatorismo, quando i bambini saranno sottratti alla schiavitù e alle torture delle pose imposte dai genitori per le foto tradizionali, e potranno essere spontanei e liberi davanti alla cinepresa. In proposito Matuszewski annota un'idea molto importante, anticipatrice di grandi sviluppi (dalla *cinemanalysis* dello psicologo Gesell alla ben nota *candid camera*): «Cogliere con l'obiettivo i giochi della ricreazione di un gruppo di scolari senza che lo sappiano e possano

L'amputazione di una gamba in un film del dott. Doyen

quindi predisporre il loro comportamento, sarebbe un soggetto di meditazione molto interessante e utile per i pedagogisti».
Dai suoi scritti appare chiaro che è un lucido entusiasta del cinema in quanto strumento di cultura, di documentazione, di didattica. Non ne considera invece i possibili sviluppi artistici perché ritiene che il cinema «non permette all'operatore alcuna interpretazione personale dell'oggetto». Chiaramente non è interessato al cinema spettacolo; in tutte le sue pagine il nome dei Lumière non è mai citato, forse per qualche risentimento o contrasto dovuto a motivi di lavoro o d'affari. Usa correntemente il termine cinematografo, ma nei momenti impegnativi (cominciando dal titolo) preferisce fotografia animata. Annuncia il progetto di una sua rivista europea di cinema che doveva uscire prima della fine del 1898 (in realtà non fu mai pubblicata) e chiamarsi *La chronophotographie et ses applications*. Non a caso quindi cita più volte il nome del fisiologo E.J. Marey, il padre della cronofotografia.
E anche Marey, in una sua conferenza del 1899, parlerà di Matuszewski. «Ho ricevuto da un russo che vive a Parigi una curiosa operetta nella quale percorre con ardite prospettive i campi che gli sembrano aperti alla Cronofotografia sotto forma di proiezioni. Lo rattrista il vederla rivolta al solo divertimento del pubblico e molto giustamente chiede che divenga un sussidio utile in ogni insegnamento scientifico. Ma si spinge oltre. Vede l'invenzione che lo appassiona diventare divulgatrice di processi industriali, propagandista di buoni metodi agricoli e in generale insegnante per ogni apprendistato. ...Il sig. Matuszewski vuole anche che la cronofotografia studi e riproduca i diversi fenomeni delle malattie nervose, eviti la ripetizione delle vivisezioni, filmando gli esperimenti una volta per tutte, presenti agli aspiranti chirurghi dei modelli di operazioni superbamente eseguite da maestri. Spera che la cronofotografia sia considerata tra le fonti più sicure della storia, e chiede che in tutte le circostanze di cui si possa supporre un'importanza storica, venga chiamato un cronofotografista ufficiale, così come si chiama uno stenografo dovunque debbano essere pronunciate parole importanti. Propone la creazione di depositi di cinematogrammi documentari, analoghi alle biblioteche e agli archivi. Infine la nuova invenzione gli sembra in grado di fornire documenti alla Pedagogia, alle Belle Arti, e perfino alla Polizia! Tutto ciò sarà un giorno realizzato, ma certamente meno presto di quel che suppone l'ingegnoso autore della *Photographie animée*».
Al suo pubblico del «Conservatoire des Arts et Métiers» di Parigi, Marey parla di questo entusiasta del cinema e delle cineteche con distacco scientifico e forse con un briciolo di compiacente ironia. Secondo la previsione di Marey, molte delle spesso acute ma talvolta velleitarie proposte di Matuszewski sono state in seguito in

tutto o in parte realizzate, ma ciò non è stato fatto né da lui né per influenza diretta dei suoi scritti. Di Boleslaw Matuszewski, che era nato a Pinczow (Polonia centrale) nel 1856, non s'è saputo più nulla di preciso dall'inizio del nostro secolo. Nemmeno dove e quando è morto. Come pioniere non ha avuto fortuna.

Nello stesso anno, 1898, che ha visto l'edizione dei due testi di Matuszewski, un giovane medico romeno, Gheorghe Marinescu, comincia a utilizzare il neonato cinematografo per studiare i disturbi della locomozione, della mimica e della gestualità provocati da malattie nervose. L'anno successivo realizza una serie di riprese distanziate nel tempo su una paziente affetta da emiplegia isterica filmandone dapprima le manifestazioni patologiche, poi il trattamento ipnotico e infine il comportamento normale dopo la guarigione; presenta il caso all'Accademia delle Scienze a Parigi (dicembre 1899) e pubblica poi un articolo *(Un cas d'hémiplégie hysterique guéri par la suggestion hypnotique et étudié à l'aide de la cinématographie)*. Riferendosi al film, Marinescu scrive: «Quale altro documento scientifico potrebbe dimostrarsi più prezioso per lo studio dell'emiplegia isterica di questo?».

Data la difficoltà tecnica di riprodurre a stampa le immagini fotografiche del film, i suoi articoli scientifici sono corredati da molte decine di disegni ricalcati sui singoli fotogrammi per riprodurre analiticamente le fasi più rilevanti dei movimenti patologici. Teorizzando l'uso di queste figure le chiama "cinematogrammi".

Marinescu lavora in ospedale a Bucarest, ma per i suoi studi si reca spesso a Parigi. Secondo alcune indicazioni è possibile che — appena laureato — abbia cominciato ad occuparsi dei problemi di patologia locomotoria fin dal 1889, appunto a Parigi, presso il laboratorio del fisiologo Marey: la "Station Physiologique" del Collège de France al Parc des Princes, da dove — come è noto — sono usciti molti importanti risultati del cinema scientifico, già parecchi anni prima dell'inizio delle proiezioni dei Lumière. Non stupisce quindi, se questa indicazione è fondata, che Marinescu comperi una delle prime cineprese messe in vendita per compiere le sue osservazioni e per documentare i suoi lavori scientifici. In un suo articolo del 1899 egli scrive: «Il cinematografo ci permette di cogliere fenomeni che sarebbero inevitabilmente sfuggiti al nostro occhio, ma anche di rievocarli facilmente quando ci serve».

L'uso del film come strumento di ricerca nel lavoro clinico non è per lui un fatto occasionale; proseguirà per anni con diverse pubblicazioni scientifiche basate sui dati ottenuti dall'analisi dei film. Segnaliamo tra i lavori realizzati dal 1899 al 1901, lo studio di sei casi di paraplegie organiche, i disturbi del movimento nell'atassia locomotoria progressiva, con 14 casi filmati, le ricerche sulla paralisi pseudo-ipertrofica o miosclerotica.

Come specialista di malattie nervose, Marinescu diventerà primario all'ospedale Pantelimon di Bucarest, dove lavorerà per tutta la vita fino al 1983. L'apperecchio cinematografico da lui portato in Romania viene affidato per le riprese scientifiche al suo collaboratore C. Popescu. È interessante notare a questo punto che — nella corrispondenza di Marinescu — si ritrova il nome di Boleslaw Matuszewski. Tramite un collega e connazionale residente a Parigi, Marinescu cerca di avere dall'operatore polacco "preziosi consigli" per l'utilizzazione della macchina da presa appena acquistata.
Il suo entusiasmo per il cinema come strumento di ricerca è tale che diventa contagioso: il 25 ottobre 1899, alla facoltà di medicina dell'Università di Bucarest, Bolintineanu discute una tesi di dottorato nella quale una parte della ricerca era stata svolta e documentata con riprese filmate e con le successive estrapolazioni di una serie di disegni. La data è importante perché si tratta quasi sicuramente della priorità mondiale nell'uso del cinema in un lavoro ufficialmente destinato a una tesi universitaria.
Il lavoro di Bolintineanu è una evidente derivazione degli studi di Marinescu; il tema della tesi è, infatti, quello dei disturbi locomotori nella coxotubercolosi. Il capitolo basato sull'analisi delle riprese cinematografiche sarà poi ripreso e ampliato (con la collaborazione di un professore) e presentato all'Accademia Romena delle Scienze (nel 1900) col titolo *La deambulazione nella coxotubercolosi studiata per mezzo della cinematografia.*
L'attività di cinematografia scientifica di Marinescu e dei suoi collaboratori e allievi è significativa perché riprende e sviluppa, agli albori del cinema-spettacolo, un filone di ricerca in campo clinico che era stato presente fin dai primi tentativi di uso scientifico delle fotografie seriali di Muybridge (1884-1885 all'Università di Filadelfia).D'altra parte sono ben note le cronofotografie di marey Sulla marcia dell'uomo. E non è certo casuale che nello studio del dr. Marinescu (ora trasformato in museo) sia stata trovata, accanto al suo microscopio, proprio una medaglia commemorativa del fisiologo francese.
Molto curiosa è la sorte toccata alle realizzazioni cinematografiche di Marinescu. L'ospedale Pantalimon di Bucarest ha subito nel corso di questo secolo gli effetti distruttivi di un incendio e di un terremoto. Quando il documentarista romeno Ion Bostan, nel 1965, decise di dedicare un cortometraggio divulgativo all'opera pionieristica dello scienziato nel campo del cinema di ricerca clinica si trovò in difficoltà per illustrare visivamente i risultati del lavoro di Marinescu, in quanto non si aveva traccia dei suoi film originali considerati perduti.
Restavano soltanto le numerose immagini stampate su carta che erano state fedelmente disegnate in serie ricalcando un fotogram-

ma dopo l'altro. «Ci siamo trovati — come si dice nel commento del documentario — in una situazione simile a quella di un archeologo che deve ricostruire, sulla base di un mucchietto di cocci, un vaso appartenente a un lontano passato». Così, con pazienza certosina e con la tecnica del disegno animato, le centinaia di disegni tratti dai fotogrammi girati alla fine del secolo scorso sono stati di nuovo cinematografati e le *silhouettes* dei malati hanno ripreso a muoversi sovrimpressi sugli stessi sfondi dell'ospedale dove già a suo tempo Marinescu li aveva ripresi.
Questo documentario intitolato *Pe urmele unui film disparut* (Alla ricerca di un film scomparso) fu presentato a Roma nel 1968 nell'aula magna del Consiglio Nazionale delle Ricerche durante il 22° Congresso internazionale del cinema scientifico. Nella stessa occasione l'Italia presentava alcuni vecchi documentari del nostro pioniere Roberto Omegna e queste due proiezioni rappresentarono uno stimolo per risvegliare l'interesse di alcuni studiosi di diversi paesi attivi nella International Scientific Film Association verso i problemi delle ricerche e della documentazione storica nel campo delle origini e dei primi sviluppi del cinema scientifico.
Ma le vicende dei primi film di Marinescu non sono finite. Gli echi e l'interesse suscitato dal documentario che gli era stato dedicato aprirono nuove strade alle ricerche e alcuni anni più tardi un altro cineasta romeno, A. Gaspar, poté ritrovare una copia, sia pure deteriorata dal tempo, delle sue registrazioni cinematografiche originali. Con quei documenti ha realizzato nel 1973 un cortometraggio che significativamente s'intitola *Una "prima" dopo 75 anni.*

Note

[1] I due testi di B. Matuszewski sono stati recentemente ripubblicati (nell'originale francese e in traduzione polacca) dalla Filmoteka Polska, in occasione del 25° anniversario della sua fondazione: *Boleslaw Matuszewski i jego pionierska mysl filmowa* (Varsavia, 1980), con un saggio introduttivo di Z. Czeczot-Gawrak. Del primo opuscolo erano già note alcune ristampe (Varsavia, 1955, in occasione del congresso della F.I.A.F.; Parigi, 1974, nella rivista «Cultures» dell'UNESCO in un numero dedicato a «le cinéma de l'histoire»). Del testo di *La photographie animée* non è ancora stata ritrovata una copia della tiratura originale, ma soltanto una «bozza tipografica di stampa» peraltro non del tutto corretta.
Per l'esattezza, circa i suoi numerosi meriti di precursore, bisogna togliere a Matuszewki almeno quello di aver proposto per primo l'uso del cinema «poliziesco». S. Raffaelli (*Cinema, Film, Regia,* Bulzoni, 1978, p. 31) cita un antesignano italiano: C. Nasi che già nell'aprile 1896 in un articolo su un giornale di Torino illustra l'idea di dotare i funzionari di P.S. di apparecchi da ripresa per filmare i dimostranti nelle piazze.
Gli articoli citati di G. Marinescu sono pubblicati in «La Semaine Médicale», Paris, 5.7.1899; «Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière», Paris, n. 2, 1900; «Revue Générale des Sciences pures et appliquées», Paris, 15.2.1900. per una documentazione sul lavoro cinematografico di Marinescu e Bolintineanu, cfr. I. Cantacuzino e G. Bratescu, *Date noi privitoare la primele utilizari ale cinematografului în cercetarea stiintifica,* in «Neurologia Psichiatria Neurochirurgia», Bucarest, n. 3, 1971.

LA FIGURAZIONE NEL CINEMA AMERICANO, TRA FOTOGRAFIA E ARTE

Giuseppe Turroni

In un non molto famoso, ma certamente illuminante saggio apparso nel 1933, *Nelle vene dell'America* (Bompiani, 1977), il poeta William Carlos Williams, l'interprete e portavoce acceso e innamorato dell'«americanità» di un'arte e di una cultura autoctone, portando l'espressione di Edgar Allan Poe a esempio massimo di perfezione e di negazione di modelli stranieri, ha scritto un pensiero che vale la pena di meditare: Poe, per Williams, è dunque «colui che bada di più ai bisogni locali, ai più duri imperativi strutturali, appartandosi per *vedere* invece di *guardare* troppo da vicino». Ecco, in questa distinzione tra il vedere e il guardare da vicino, sta secondo noi il segno più tangibile e vero di quell'arte tipicamente americana, che ha improntato di sé, e non solo da oggi, il cinema di quel Paese, dando a esso una patente non solo di esteriore artisticità ma anche e soprattutto di rigore estetico e strutturale, presente nelle forme, negli stili, nei ritmi di non pochi autori, registi o direttori della fotografia che siano.
Vedere e guardare da vicino. Vedere vuol dire abbracciare un panorama ampio, quella «vastità del panorama americano», metaforica e no, di cui parla anche Adorno, e che ad esempio una famosa gallerista di New York, Betty Parsons, scomparsa nel novembre del 1982, sottolineava, proprio vantando le caratteristiche autonome degli artisti del suo Paese e della sua cerchia: «Pollock è dello Wyoming, Still del North Dakota, Rothko dell'Oregon: escono da spazi enormi, e hanno sempre cercato di rendere il mondo dell'estensione». Guardare da vicino vuol dire, per esempio, questo: «Durante la produzione Dick Bush, il direttore della fotografia di *Victor Victoria*, amava girare per il set con un album di stampe di artisti francesi del primo Novecento, di cui il cameraman si serviva per capire di quale luce avesse bisogno nel girare le varie scene. Nella sua men-

te le scene dovevano diventare Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Renoir»[1]. Fortunatamente, non sono diventate tali. Qualche luce, sì, può qua e là suggerire l'accostamento con quei celebri maestri del pennello, ma si tratta di nostri tentativi forzati, sempre possibili ma mai esaustivi ed autentici. Se diciamo che nelle scene di quel film è più presente lo stile, secco e insieme sinuoso e morbido, del papà della Pantera Rosa, siamo irriverenti verso Toulouse-Lautrec, Van Gogh e Renoir? Forse sì, ma non peccheremo certamente di astrazione intellettualistica. Dunque, in quel caso, Bush e forse Edwards hanno forse voluto guardare troppo da vicino, e anche per questo *Victor Victoria* non ha la perfezione visiva di *10* o di *S.O.B.*, il loro pieno inserimento nel tessuto di un pensiero estetico che, sia detto subito, abbraccia, con una visione libera e mentale, le correnti d'avanguardia dell'arte americana, dalla «pop» alla «body» al «concettuale». E qui forse bisognerebbe spendere più pagine per mettere in risalto il valore strutturale di quei due film, i quali non solo «prendono in prestito» dalle arti visive del loro tempo, ma soprattutto le utilizzano in vivaci scansioni creative, totalmente filmiche, procedendo parallelamente ad esse.
Nel cinema americano, che vede anziché guardare troppo da vicino, coesistono spesso, in termini materici e autoctoni, quelle costanti formali, stilistiche, strutturali, presenti nell'arte del Paese, dalle fotografie di Brady, Gardner, O'Sullivan, pionieri della frontiera, e cari all'ottica di John Ford insieme ai dipinti di Remington, dai quadri del realista Edward Hopper che ha ispirato o meglio formato non pochi lavori dei grandi registi della Warner Bros nel suo periodo d'oro, su su, sino ai «moderni», negli anni '60, Pollock e altri dell'«action painting», in grado di dare una costante visiva a diversi registi, che chiameremmo d'avanguardia, come Roger Corman, Jerry Lewis e, appunto, Blake Edwards.
Alla base di questo complesso fermento, intanto, c'è un senso preciso, concreto, tutto americano, della tecnica. Una grande fotografa, Diane Arbus, tra l'altro «citata» da Stanley Kubrick nel suo *Shining*, scriveva in proposito: «Quello che mi attira in ciò che chiamiamo tecnica, ciò che mi emoziona è che essa sembra venire da un luogo profondo e misterioso. Voglio dire che questo può avere a che fare con la carta e il rivelatore, ecc., ma per lo più deriva dalla scelta profonda che qualcuno ha fatto dopo lunghe riflessioni e che continua ad ossessionarlo». Tecnica come arte, dunque, ma anche come visione, come filosofia dello sguardo. Uno sguardo che vede in un'ampia dimensione, anziché osservare il reale nei particolari. In un nostro saggio, *Bianco e nero - La fotografia nel cinema americano* (Electa, 1980), cercammo di mettere in evidenza certe caratteristiche del pensiero visivo americano, intanto facendo una netta distinzione tra bello apparente e bello interiore (l'ope-

ratore di Edwards, se si fosse soltanto ispirato a Van Gogh, Renoir, avrebbe a veder nostro fatto solo del bello esteriore), e in secondo luogo parlando di una cultura che, dagli inizi del '900 in avanti, attraverso fotografia e arte, è passata in termini mediati e sottili, pratici e al tempo stesso intellettuali e mentali, nel campo del cinema, anche di quello più vistosamente «commerciale» (anzi, talora, più in questo, vedi per esempio Corman ed Edwards, anche il primo Edwards, appunto per la presenza dell'arte «pop» in ogni settore dell'espressione americana).

Forse quel saggio conteneva troppi motivi e concetti e non tutti erano chiariti al lettore. Però c'erano, e d'altra parte certe immagini contenute nel volume intendevano materializzare la presenza costante delle linee artistiche ed estetiche nella cinematografia di quel Paese. Cosa che, tanto per essere oltremodo sintetici, da noi non accade che raramente. Accanto a un Antonioni che «dipinge» la realtà, anzi dipenge *la* luce, e non *con* la luce, e che in *Blow Up* compie un discorso concettuale sulla fotografia, sull'arte d'oggi, sulla realtà, sulla finzione, assistiamo al percorso, spesso improvvisato e certamente non intellettuale, di autori che «prendono magari in prestito» forme e segni dalla pittura, ma che non compiono una vera operazione creativa, semmai limitandosi a un calco o a un ricalco di moduli pittorici. E questo perché il nostro cinema raramente ha meditato una tradizione figurativa, preferendo invece l'assimilazione di una cultura letteraria.

Alla base, secondo noi, c'è stata in casa nostra la lunga negazione della fotografia come arte. Tanto è vero che un autore come Antonioni, fotografico nel senso di una interpretazione concettuale del messaggio visivo, è nettamente «impopolare», e resta certamente un caso isolato e perciò inimitabile e irripetibile.

Ma andiamo per ordine. C'era una volta Poe, direbbe William Carlos Williams: il più americano di tutti. In patria non l'amavano gran che, ma i francesi l'avevano "scoperto". Baudelaire diceva mirabilia sul suo conto. Però lo capiva sino a un certo punto. Poe inventava strutture geometriche, anche informali, che lo ponevano molto al di sopra di tutti gli artisti e i poeti americani del suo tempo. Poe voleva far toccare, rendere tattile, il mistero, la "phantom thing" della Brönte. Voleva vedere, fotografare quell'*oltre*, quella materia che non è solo magia, ma visione e rivelazione di un destino delle cose oltre la loro apparenza visibile. Davvero, Poe, per dirla con Williams, ha svolto la più americana delle rivoluzioni: ha scattato delle fotografie, dietro le quali ci sono mondi infiniti da scoprire.

C'era una volta anche Stieglitz, diremmo noi. Stieglitz ha avuto nell'arte americana, e non solo nella fotografia, la stessa importanza assunta da Poe nel campo della letteratura e della poesia. Ha scoperto nuovi mondi, ha "rivelato". Leggiamo questo brano:

«Nel gennaio del 1903, Stieglitz fece uscire, con la collaborazione dell'amico Edward Steichen, il primo numero di «Camera Work», la mitica testata che sarebbe vissuta sino al 1917 e che non aveva niente, nell'impostazione, che ricordasse la tradizionale e corporativa rivista fotografica. Nel 1905 fu la volta della famosa "291", la galleria fotografica che funzionò anche da trampolino di lancio per far conoscere negli Stati Uniti l'arte europea di quegli anni. Di Stieglitz si potrebbe dire ancora molto in questo senso, ma qui ci premeva unicamente far intendere, con breve accenno, come uno dei motivi per i quali è più che giustificato considerarlo tra i grandi padri della fotografia moderna, e diciamolo pure, della fotografia in quanto arte, sta proprio in quell'aver intuito come solo certi gesti, culturalmente intesi come artistici (appunto la rivista o la galleria), potessero far emergere quello specifico — e dunque quella patente di artisticità — vanamente inseguito dentro le immagini».
Stieglitz non solo presentò nella sua galleria i più difficili, allora, artisti europei, ma pubblicò sulla rivista, oggi celebre, i saggi di Gertrude Stein su Matisse e su Picasso, pittori che per lui non contraddicevano affatto il messaggio foto-grafico, non lo impoverivano ma anzi lo arricchivano di nuove linfe, che la sua visione sapeva scoprire in termini totalmente nuovi. Impostata in questo modo, la fotografia si sentiva in modo pieno libera da dipendenze nei confronti della pittura e delle altre arti, anzi si sentiva in grado a sua volta di influenzarle talvolta nei tagli e nelle luci innovatrici, di dare consigli, di intraprendere un entusiastico cammino, analogo e nel contempo "altro", insieme alle altre forme espressive.
Da questa libertà vitale, balzata senza dubbio da una tradizione tutt'altro che ricca, a differenza di quella europea, nascono la fotograficità, l'artisticità, l'americanità di un'arte "in progress", in cui tecnica e struttura, visione e sguardo, intelletto e corpo, formano un tutto unico, certamente inimitabile, che non ha precedenti, e che dà al Novecento artistico una impronta inconfondibile.
Se la cultura umanistica in Europa pone precise distinzioni, e mantiene, fino ai nostri giorni, si potrebbe dire, la divisione tra tecnica e arte, negli Stati Uniti si assiste, e non solo dietro l'esempio di Stieglitz, il quale del resto teorizzò meglio di tanti altri quei concetti, a un processo vitale di "interscambiabilità", di "multimedialità", tra le varie forme della visione: cinema, fotografia, pittura e scultura. Man Ray, uomo e artista tutto americano, e anch'egli "scoperto" in Francia, era solito dire: «Non si chiede mai ad un pittore quali pennelli usa o a uno scrittore che macchina da scrivere adopera... A Goya non capitò forse di dipingere con un cucchiaio non avendo un pennello a portata di mano?». Pensiero, almeno in Italia, ancora detestabile. Anche Man Ray voleva vedere più che guardare da vicino, vedere nel senso di afferrare la globalità della significazione esteti-

Harrison Ford e Sean Young in *Blade Runner*

ca: «Essere uno spettatore ha i suoi vantaggi: niente rischi, niente delusioni. Dopotutto artisti e filosofi non sono forse semplici spettatori? Il mondo pullula di api industriose, ma ci sono anche i fuchi».

Ma l'"americanità" delle scelte produce, oltre a una concreta matericità, anche un vistoso materialismo, che va di pari passo, negli artisti USA, con le retoriche, gli stereotipi, le politiche sociali, economiche e culturali. Stieglitz viveva ancora in un periodo pionieristico di invenzioni assolute, di scoperte, di proposte, e anche di illusioni. «Io avevo ripugnanza per le strade sudice, tuttavia ne ero affascinato, io volevo fotografare ogni cosa che vedevo, dovunque guardavo ero spinto a fare una fotografia, i derelitti, i negozi dei vestiti di seconda mano, gli straccivendoli, tutto trovava un caldo posto nel mio cuore, e così trovai me stesso in relazione all'America»[3].

Ma Stieglitz era forse lontano dall'immaginare e dal pensare che questo sogno di realtà assoluta, in un tempo a venire si sarebbe trasformato in oggetto di consumo, e che gli artisti sarebbero diventati di buon grado "macchine", macchine non solo "celibi", nel-

la accezione di Duchamp e quindi di Warhol, ma macchine brave a far soldi, accontentando i gusti della massa, proponendo insomma una significazione di stampo materialistico. Così che, per dirla con Gillo Dorfles, «per nessun altro come per Warhol può valere il noto slogan di McLuhan che il medium è il messaggio»[4]. «Amare le cose» afferma Warhol (e questa filosofia è presente in tutta l'arte americana, da Stieglitz a Hopper a tanti registi cinematografici di ieri e di oggi, Hawks, Peckinpah, Fuller, sino ai "novissimi"), ma amare le cose vuol dire soprattutto «essere come una macchina, perché si fa continuamente la stessa cosa». Da qui, la "serialità" di un'arte, nel cinema, nella fotografia, nella pittura, che ripete pressoché infinite variazioni sullo stesso tema, pur scandendole ogni volta in sottili interpretazioni visive, in flussi formali, in campiture spaziali, in inesauste accensioni temporali. Per citare ancora Dorfles, e per riagganciarci a quella fotograficità implicita in ogni forma artistica americana, «l'uso della resa fotografica varia da artista ad artista: più netto e cronachistico in Warhol, più pittorico e compositivo in Rauschenberg, denuncia comunque l'importanza di valersi di queste immagini prefabbricate, già captate e già divenute patrimonio comune»[5].
E così l'arte "popular", ovvero pop, «arriva al dunque istantaneamente»[6], come scrive Lucy Lippard, col suo amore per la cosa, per la macchina, per la serialità, per il successo immediato, per il guadagno. Il che, senza alcun dubbio, apparenta visibilmente i vari artisti della visione, i fotografi, i pittori e i cineasti. Tutti costoro, perciò, manifestano la stessa filosofia, inseguono i medesimi ideali e a volte adoperano i medesimi strumenti. Parlare di analogicità tra i loro stili è quindi perfettamente inutile, anche se una operazione del genere potrebbe essere sempre tentata con un certo diletto estetico e con un certo profitto se non altro sul piano della informazione visiva. Occorre invece parlare di una concettualità che circola intorno e attraverso di loro, che determina i loro sviluppi creativi, che uniforma le loro proposte. Dire insieme a Bush che certe inquadrature di *Victor Victoria* hanno le luci di Renoir, può essere aristocraticamente sterile. Deve interessare assai di più il fatto che Edwards, col cinema, con gli stereotipi del cinema, coi segni del cinema, dai più puri ai più grossolani, dai più insoliti ai più sfacciatamente americani, si comporti, ad esempio, come Warhol con la cinepresa, Rauschenberg con la fotografia, Kazan con la letteratura, Cukor con il teatro, Minnelli con il musical, Hawks e Ford con le leggende e i miti del Far West. Insomma, senza domandarci se un'opera è bella o brutta, cosa che dopo Picasso, introdotto in America appunto da Stieglitz, sembra superata, e non soltanto per gli americani. «Dopo Picasso non ci domandiamo più se un'opera è bella o brutta. Klee ha forse voluto definire certi confini più difficili,

Blade Runner

più pericolosi, per esempio quelli che corrono tra l'utile e il futile. Ha finito col confonderli, questa è la sua vittoria»[7], chiedendoci, in sostanza, se tutto ciò può e deve rientrare nel mito, nelle vene dell'America.

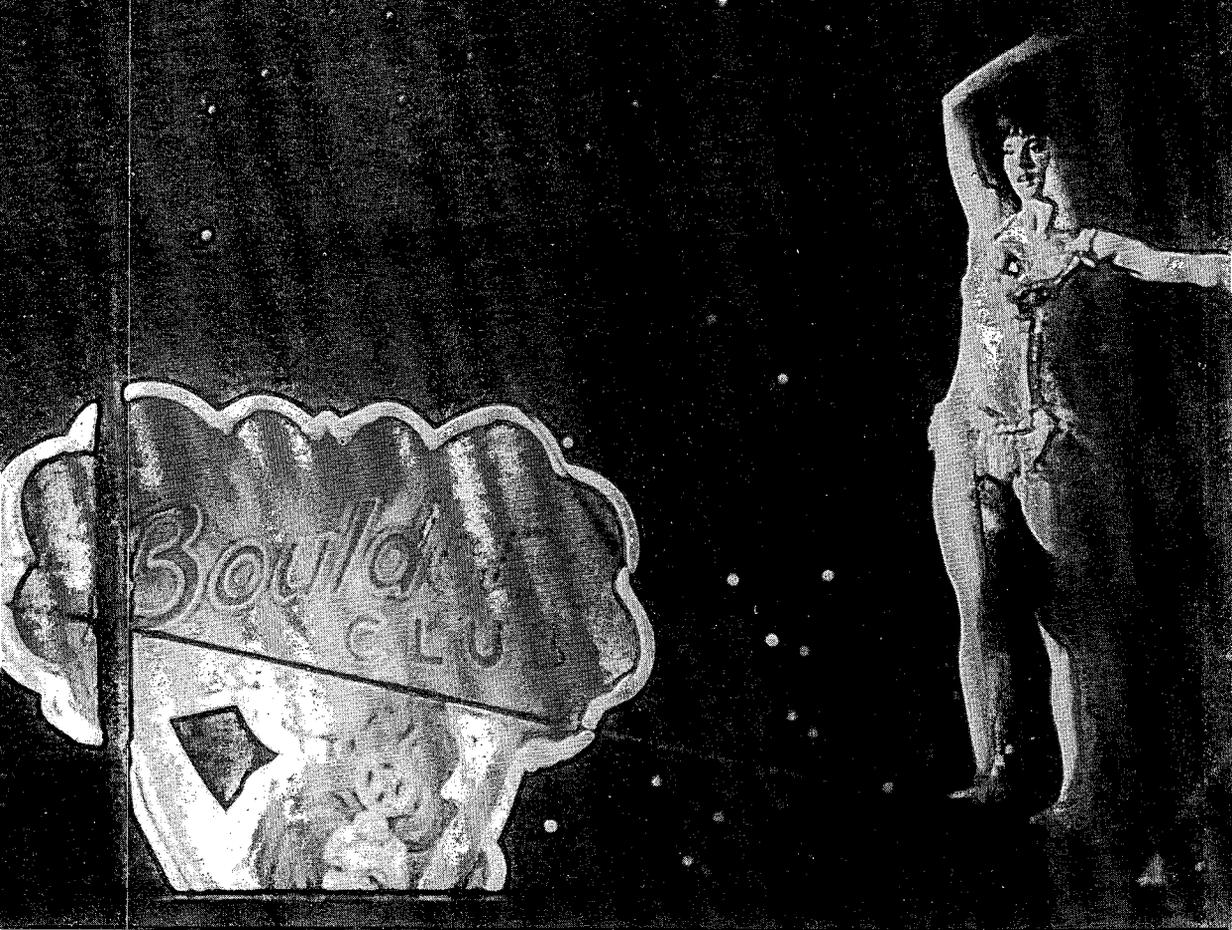
Il sogno americano, appunto. «Il sogno americano è un planetario di immagini: il razzismo, la sedia elettrica, la Coca Cola, Marilyn, la bandiera americana, l'infantilismo della folla che canta davanti ai televisori accesi di tutta la nazione. Caleidoscopio di vita americana che rivela come oramai il «sogno americano» non sia altro che una campagna pubblicitaria finanziata dai «business men» per la speculazione...»[8]. Per questo motivo, gli artisti pop, del New Realism, del New Dada, «sanno esattamente per chi dipingono, sono sicuri del loro pubblico, come sanno di non condividerne i valori. Il danaro che guadagnano è il simbolo, il prodotto di ciò che amano e detestano contemporaneamente: il materialismo americano. Si rendono conto che ormai è impossibile "épater le bourgeois"; anticonformismo è ormai una parola sporca, siamo tutti anticonformisti o pensiamo di esserlo. Hanno la loro rivincita quando dipingono tutto ciò che veramente detestano»[9].

Nastassia Kinski in *Un sogno lungo un giorno*

Eppure, «per quanto Rauschenberg cerchi di liberarsi dal "sogno americano", quello cioè di andare sempre più in fretta, anche senza sapere dove andare, questo è parte di lui. Con Rauschenberg comincia il processo della lenta scoperta della realtà che diventa agghiacciante in Jim Dine e Claes Oldenburg; nella sua opera c'è ancora l'eco di Walt Whitman, delle "house boats" sul Mississippi, del "Far West"... La domanda che egli sembra porsi è cosa vogliono dalla vita gli americani e che cosa egli stesso reputi reale»[10]. Ma il reale per gli americani è soprattutto la "fiction": spettacolo e finzione, Hollywood e morte degli ideali umanistici, cari ancora a una parte della vecchia Europa.
Ed ecco, negli anni '50, l'"action painting", e l'astro di Jackson Pollock «il più critico, coraggioso e inventivo pittore in America», colui che ha abbattuto più barriere e aperto più porte di qualsiasi altro pittore americano»[11], come avverte Peggy Guggenheim. L'"action painting", col suo flusso continuo, in cui il corpo dell'artista è tutt'uno con la mente, la mano, il pennello e il colore, dà il via per esempio alle "performances" filmiche di uno tra i più irregolari e al-

lo stesso tempo tra i più americani (soldi, successo, e tutto in fretta) dei registi di Hollywood, Roger Corman.
Da notare, intanto, che Corman, per lo più legato a una produzione e a regie di serie B, ha "lanciato" nella realtà del cinema americano molti tra coloro che oggi rappresentano le voci più autentiche e creative, basti pensare a Bogdanovich, Coppola, Harrington, Haller, Lucas, registi che hanno fatto con lui le prime prove.
Il metodo della "Corman Factory", che continua tuttora a sfornare film che non di rado restano soltanto nel mercato nazionale, è estremamente semplice. Anche qui, direbbe McLuhan, il messaggio è il mezzo: nessuna tematica, dunque, nessuna problematica, in quel senso individuato di recente dall'inglese Ridley Scott, di stanza a Hollywood, per il suo *Blade Runner*: «Sono in molti a pensare che *Blade Runner* ha un profondo messaggio da comunicare. Io non sono d'accordo. Non mi sento a mio agio con questi argomenti morali. Fare un film è, in un certo senso, come brandire un'arma propagandistica: o assumi chiaramente le posizione di quello che vuole dare un messaggio, oppure fai il film solo per divertire. In *Blade Runner*, andrei ancora più in là: il messaggio è il design»[12].
E il production designer del film, Lawrence G. Paul, aggiunge: «Un derivato della teoria del "retro-adattamento" fu il "trash-chic" (spazzatura chic) come veniva chiamato, scherzando, sul set. L'appartamento di Deckard riflette questo concetto, perché molti dei mobili, sebbene siano abbastanza nuovi, hanno una strana, riciclata qualità... Tutte le insegne al neon che abbiamo ideato apposta per *Blade Runner*, sono state fatte da American Neon in Burbank, che ha impiegato sei mesi a costruirle. Del resto l'abbiamo ereditato da *One from the Heart* di Francis Coppola, dopo che avevano finito con il loro set di Las Vegas»[13]. Infine, lo stesso Scott dà del suo film un giudizio tutto di fatti visivi: «Si può certamente notare l'influenza di Heavy Metal in tutto *Blade Runner*. Il costume di Chew, ad esempio, è puro Moebius»[14].
Come Corman, Scott pensa al suo film come a una forma mentale e a una struttura concettuale. Il che non impedisce loro di essere, appunto, assai pratici, con una visione "americana", direbbero Poe e Williams, della loro opera (Scott è entrato benissimo, dopo *Alien*, nel sistema hollywoodiano).
Se però Corman nei suoi anni ruggenti, ora forse definitivamente tramontati, dato che dal 1970 egli non dirige più film ma produce solamente, dava il senso di una creatività intesa a ripercorrere le proposte e le funzioni della "action painting", con tempi di lavorazione rapidissimi e in cui il "corpo" del regista era parte integrante dell'opera, Scott sembra inserito perfettamente, tra "strips" e fotografia, tra scultura in movimento e le tendenze più avanzate dell'arte americana, in quel "post-moderno", che tende a riciclare le più

disparate esperienze del passato in vista di una significazione libera da qualsiasi ideologia, è "nomade", proprio nell'accezione di una spregiudicata manipolazione dei tanti materiali usati sino ad oggi dagli artisti del Paese. Come avverte Helena Kontova (in «Flash Art», "*La pittura che viene dalla performance*", febbraio-marzo 1982): «la pittura, questa sconosciuta, che agli inizi degli anni settanta sembrava definitivamente accantonata e superata, con l'avvento del post-moderno ritorna trionfalmente sulla scena dell'arte dimostrando la sua grande capacità di assimilare gli elementi più disparati (come alcuni aspetti della performance, della installazione e della fotografia) proponendo addirittura l'antipittura, il neo-naif, il neo-fauve, il neo-espressionismo, il neobarocco e altro ancora»[15]. Ridley Scott, a differenza di Corman il quale negli anni '60 era portavoce nel cinema di un'arte pop, antesignana del futuro iperrealismo, coinvolta nei furori creativi dell'"action painting", pare voler coinvolgere le più diverse esperienze, far tesoro di tutto quello che è stato, dando a questa "spazzatura" (termine caro a certi recensori di film, i quali sembrano fare di ogni erba un fascio) una dimensione visiva insieme inedita e al passo con le ultime tendenze dell'espressione estetica americana. Finita la stagione dell'iperrealismo, il cui migliore risultato filmico a noi pare quello raggiunto qualche anno fa da Spielberg in *1941*, e da certo Tobe Hooper degli "horror film", oggi questo vitalismo espressivo si mette a ricercare materiali ancora più poveri, la spazzatura del Bronx, per esempio, dando alla stilizzazione più o meno sontuosa e barocca delle "strips" una accensione più realistica, se non addirittura documentaria. Stefan Eins, un gallerista di New York, così individua tale processo: «Nel Bronx vedi crescere insieme piante e fili elettrici, animali e carcasse di automobili, uomini e tecnologia. Difficile, allora, separare natura e cultura, barbarie e civiltà, arte e non arte... Oggi qualsiasi bambino del Bronx conosce l'esistenza dei computers e apprende tutto quel che c'è da apprendere attraverso la televisione e i mass-media. Dunque, la creatività si avvicina sempre più a una condizione spontanea di esplosione di energia biologica. Perché la cultura stessa si è fatta biologia»[16]. Ed ecco artisti come Ronnie Cutrone, Kenny Scharf, Judy Rifka, Robert Longo, David Salle, Jack Goldstein, John Borofsky, e molti altri, alcuni dei quali giunti dall'esperienza iperrealista e fotografica. Se l'imbalsamazione della realtà, attraverso lo "sharp focus" della visione foto-iperrealistica creava nelle arti una condizione di staticità, il post-moderno con la varietà di materiali eterogenei offre una polivalenza di significati che garantiscono un interesse dinamico nei confronti della visione. Così il cinema americano pare essersi liberato dalla condizione di inferiorità nei confronti della pittura e ora coesiste con essa in una gamma pressoché inesauribile di segni.

Nello stesso tempo, si ricerca nel cinema un tipo di fotografia non tanto "bella" quanto "espressiva". Anzi, si determina una nuova forma di paradosso: quando un regista americano vuole una fotografia "bella" per il suo film, chiama non di rado un direttore della fotografia europeo, come per esempio Vittorio Storaro o Sven Nykvist, i quali, diremmo, tolgono espressività autoctona all'insieme aggiungendo invece quegli stilemi che non fanno parte integrante della visione americana. Un regista in tutto americano come Altman, per esempio, ha adottato solo in un caso una fotografia "bella", e ciò è avvenuto in *Popeye*, che non a caso è il suo film più debole e fragile, quasi esclusivamente intessuto su un estetismo esteriore.
Volendo ricreare lo stile fotografico dei film degli anni '30, Peter Bogdanovich nel suo *Paper Moon* ha compiuto una operazione contraria a quella intrapresa da Fassbinder nel suo *Veronika Voss*: luci meno appariscenti, una struttura che nasce da una forma interiore, da uno sguardo sottile. In Fassbinder e col suo straordinario collaboratore Schwarzenberger, invece, noi notiamo un uso eccessivo dei "filtri stellari", in modo che, si veda soprattutto l'interno della abitazione della dottoressa Marianne Katz, si crea una somma abnorme di riflessi che disturbano l'occhio e la mente dell'osservatore. Due generi stupendi di fotografia, d'accordo: però in Bogdanovich risolta più nell'interiorità della struttura spaziale.
Non si tratta adesso di istituire confronti e supremazie, resta però il fatto che il cinema americano è sempre stato ai primi posti in quella che abbiamo chiamato una scelta visiva mutuata da arti come la fotografia e la pittura.
Se la fotografia agli inizi del secolo ha rappresentato per gli americani, e non certo per gli europei, esclusi forse i tedeschi, un modo nuovo e totalmente artistico di vedere e capire la realtà, la pittura di quel Paese ha preso tanti spunti da questo mezzo espressivo. Alla base c'è sì, come dice Barozzi, «la preoccupazione americana per l'esistenza materiale»[17], l'ossessione dei mass-media, del successo immediato, del guadagno facile, della modernità ad ogni costo (anche a scapito della qualità estetica del "prodotto"), ma non si può assolutamente negare una presenza estetica continua, una presenza, abbiamo tenuto a chiarire fin qui, che non si esplica sul piano della pura forma ma che si inserisce in una dimensione strutturale e concettuale dell'insieme.
Ecco, la pittoricità (e non il pittoricismo) di molto cinema americano può trovare soltanto un esemplare confronto con la letterarietà del cinema francese. Tanto nel primo si sente assai spesso la cultura delle arti della visione, quanto nel secondo abbiamo continuamente una nutrita serie di rimandi ai maestri della penna. Il tutto, con pochi sforzi, con pochi esercizi estetizzanti, ma con un proces-

Nastassia Kinski in *Un sogno lungo un giorno*

so che sembra agevole, piano, se non addirittura "biologico", come faceva notare sopra la Kontova, a proposito del post-moderno in USA.
Noi ci riferiamo naturalmente ad esempi di una certa levatura espressiva, anche se abbiamo citato il caso di un regista e produttore di serie B, o C, come Corman, legato al divenire artistico, alla significazione estetica. In questi casi, dunque, la tecnica e il mestiere, la professionalità e le pure esigenze di cassetta, si sposano, sempre in termini non forzati e intellettualistici, con aperture spaziali e ritmiche di netto spicco creativo.
Una frase, di recente pronunciata da Carlo Rambaldi, il noto costruttore dell'extraterrestre, in *E.T.* di Spielberg, ci può chiarire ulteriormente questo tipo di cultura che utilizza con limpida spregiudicatezza i diversi materiali artistici: «Come pittore, ho tentato ad un certo punto la strada dell'iperrealismo, e lo volli sperimentare con il movimento. Studiando il corpo umano come macchina ho effettuato esperimenti che oggi mi consentono di risolvere parecchi proble-

mi di animazione o di meccanica anatomica. Maestra è sempre la natura. Basta capire come funziona il corpo umano e non c'è altro da studiare»[18].

Ora, questo studio va ben oltre la pura assimilazione tecnica, rientra in quel dominio della arti della visione, di cui il cinema americano di ieri e di oggi, attraverso i suoi migliori fotografi, registi, scenografi, ha illustrato, dipinto e costruito un compendio esemplare, unico nel suo genere.

Non ci sembrano, perciò tanto lontani e mitici i tempi in cui il fotografo Stieglitz si sforzava di "inventare" per gli americani non solo le immagini della realtà del suo Paese ma anche le opere, così raffinate e differenti dalla ideologia nazionale, di un Matisse e di un Picasso. Non tanto lontani, in sostanza, i momenti in cui Gertrude Stein cercava di individuare le materie di quei maestri del pennello, che potessero tornare utili all'uomo americano e che fossero in grado di costruire una nuova visione, fisica e mentale, materiale e spirituale.

Note

1 G.M. in «Segno Cinema», n. 6, gennaio 1983.
2 CLAUDIO MARRA, Francesca Alinovi, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, 1982.
3 DOROTHY NORMAN, *Alfred Stieglitz, An American Seer*, New York, 1973.
4 GILLO DORFLES, *Avanguardia di massa*, Milano, 1978.
5 GILLO DORFLES, *Nuovi miti, nuovi riti*, Einaudi, 1965.
6 LUCY LIPPARD, *Pop art*, Milano, 1967.
7 LEONARDO SINISGALLI, *24 prose d'arte*, Edizioni della Cometa, 1983.
8 PAOLO BAROZZI, *Il sogno americano*, Marsilio, 1970.
9 *Ibidem*
10 *Ibidem*
11 *Ibidem*
12 *Lo stato del design*, a cura di Valentina Agostinis in «Segno Cinema», n. 6, gennaio 1983.
13 *Ibidem*
14 *Ibidem*
15 HELENA KONTOVA, *La pittura che viene dalla performance*, in «Flash Art», febbraio-marzo 1982.
16 FRANCESCA ALINOVI, *Arte di frontiera*, in «Flash Art», febbraio 1982.
17 PAOLO BAROZZI, *op. cit.*
18 *Le mie sculture meccanizzate*, a cura di Paolo Micalizzi in «Segno Cinema», gennaio 1983.

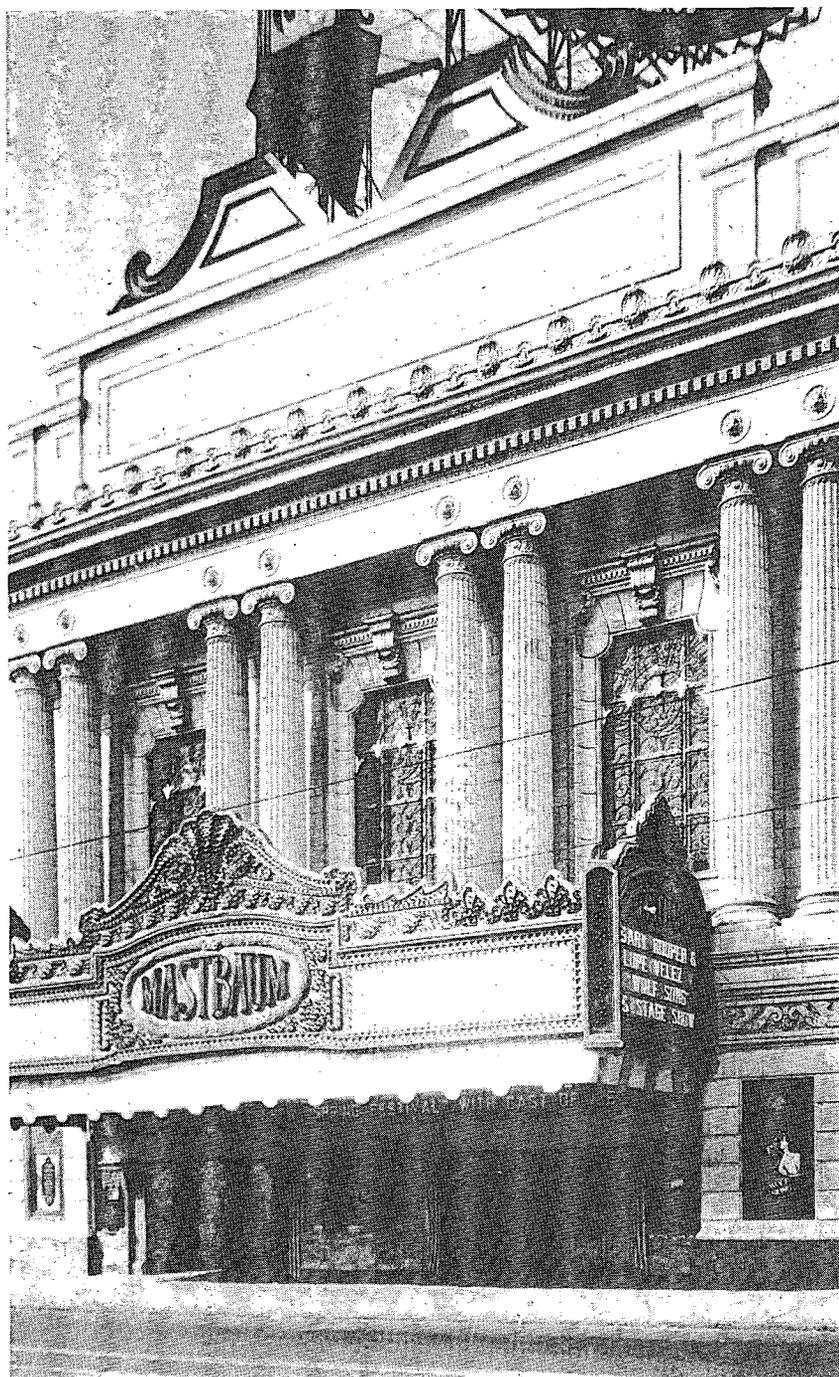
LA SALA CINEMATOGRAFICA COME DISPOSITIVO SPETTACOLARE

Lodovico Stefanoni

È possibile costruire una storia del cinema partendo, invece che dal prodotto, dall'apparato produttore di immagini? Una storia, intendiamo dire, che non abbia attinenza solo col versante economico e sociologico della «macchina» cinema, ma anche con l'evoluzione dei dispositivi tecnici, delle strutture fisse e delle modalità della visione?
La questione assume un'incidenza non irrilevante oggi che il boom del medium elettronico, nelle sue molteplici applicazioni, sembra annunciare non già un'estensione orizzontale della gamma delle immagini, ma una ristrutturazione verticale delle forme della visione. La situazione, insomma, è quella di una battaglia mediologica solo apparentemente condotta a colpi di innovazioni tecniche, dove non c'è dubbio però che, come negli anni cruciali del passaggio dal muto al sonoro, sono proprio gli strumenti riproduttori delle immagini l'elemento strutturante e di verifica di un cambiamento che possiamo definire antropologico.
Per fare un esempio: la diffusione del telecomando, del videoregistratore, del videogame applicabile al televisore, è il punto terminale di un processo di riappropriazione e di desacralizzazione dell'immagine che è partito da lontano, dalle sperimentazioni dell'*underground* cinematografico negli anni Sessanta, ed è stato reso evidente nel decennio successivo dal progressivo spostamento della produzione «industriale» verso il meta-cinema, le pratiche basse, la citazione del fumetto o della *fantasy*, l'assunzione di strutture seriali, l'esibizione dell'effetto speciale o del racconto come effetto. In tutti questi casi si è messa in questione la costruzione prospettica, in profondità, dello spazio cinematografico, ovvero la dislocazione dello spettatore *al di là* dello schermo attraverso l'intermediazione degli sguardi operata dalla *fiction* classica e la funzionalità strettamente diegetica del rapporto campo/fuori campo.

Pur generalizzando, si può affermare che il cinema emergente si caratterizza per una *frontalità* dell'immagine iperrealistica o feticistica o scaturita dalla rivelazione del lavoro di messa in scena, che chiama in causa direttamente lo spettatore, gli restituisce un corpo, un «qui e ora», e rivalorizza il fuori campo extra-diegetico della sala. Due esemplificazioni estreme, ma collocabili in un'unica linea di tendenza, chiarificano quanto stiamo dicendo: l'*hard-core* e il *cult-movie*. In entrambi i casi viene rovesciato il regime scopico del cinema classico, dove lo spettatore è sguardo e udito allo stato puro, una somma di sensorialità che non si ricongiungono immediatamente nell'unità fisica di un soggetto, e dove a dare un corpo ai sensi è l'immagine proiettata, nella continua attivazione di un meccanismo voyeuristico; invece i toccamenti nei locali a luce rossa e gli happening fra il pubblico, che spesso accompagnano il *cult-movie*, ricompongono la totalità del corpo del guardante ed è il film a essere smembrato in pochi e ritornanti elementi feticcio.
La scoperta della sala come luogo di significazione del cinema e non più come semplice propaggine funzionale procede parallela a quella relativizzazione dell'immagine in un contesto sovradeterminato a cui proprio la televisione ci ha abituato, introducendo delle «cornici» al riquadro luminoso (il salotto e, sempre più spesso, la cucina) e ulteriori frammentazioni dell'unità visiva e della durata, determinate dalla mobilità dello spettatore e dalla contemporaneità dell'ascolto con altre operazioni, come il mangiare o il conversare. L'ambiente e i tempi «esterni» sono parte organica della comunicazione televisiva; anzi la diffusione di strumenti di ulteriore manipolazione dell'immagine video, quali sono in fondo il telecomando e il videoregistratore, dimostra che la partita con l'ascoltatore si gioca davanti allo schermo, accordandogli un'autonomia, una sorta di potere, che la proliferazione dei canali non ha fatto che esaltare.

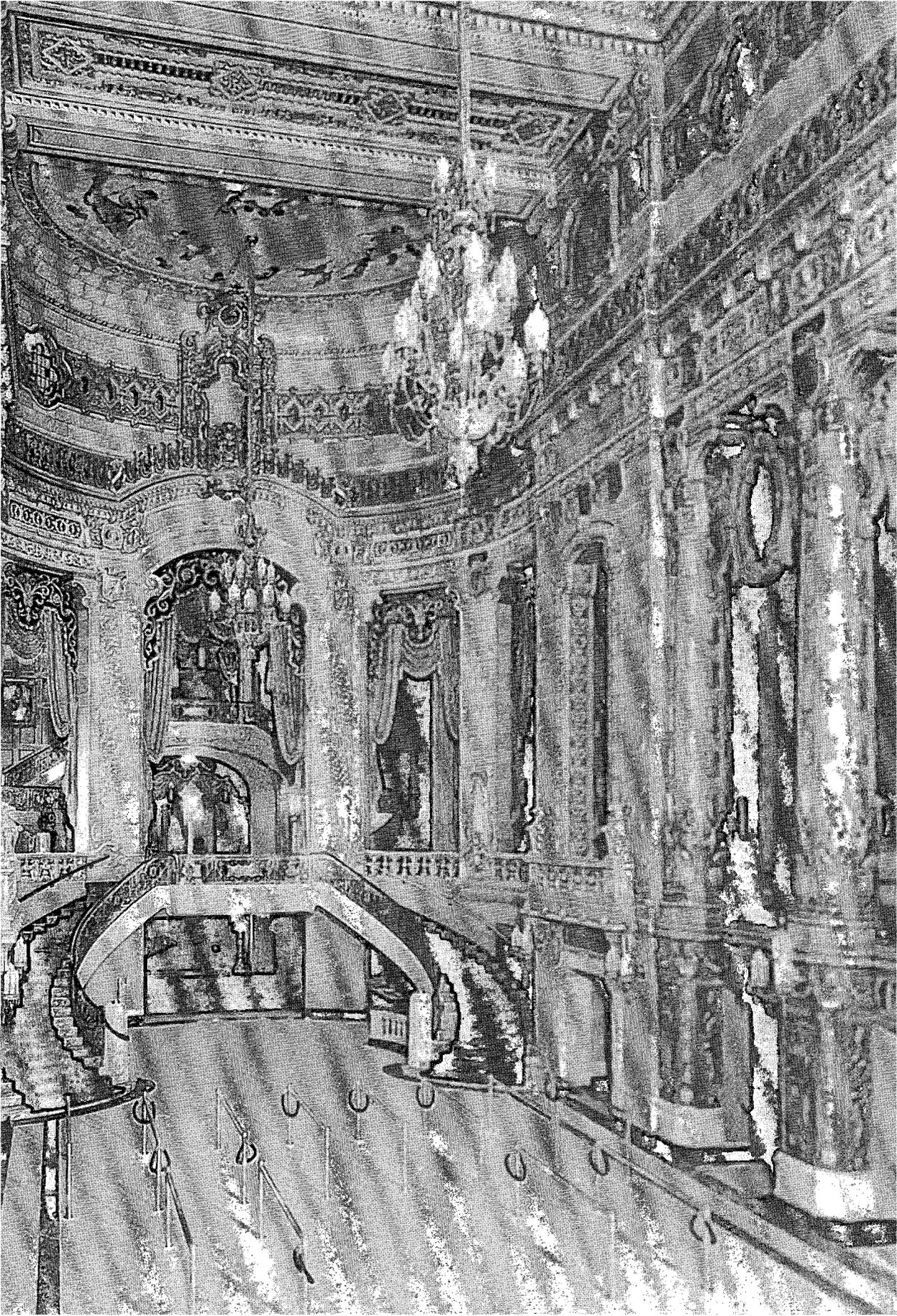
Lo scheletro della sala

Queste note introduttive permettono di capire che la crisi della sala cinematografica negli anni Settanta e Ottanta non deriva banalmente dalla concorrenza del film in TV, ma da una profonda e multimediale trasformazione, di cui il video, coi suoi vari derivati, è soltanto un vettore. D'altro canto, il problema della conservazione dei vecchi cinema che oggi qualcuno avanza (vedi il recente libro francese *Architectures du Cinéma* di Francis Lacloche) nasce dalla constatazione implicita che tale trasformazione lascia per strada qualche cadavere: se la sala cinematografica può oggi emergere come reperto monumentale, se la si può catalogare nell'ambito de-

Il *Mastbaum Theatre* di Filadelfia nel 1929

gli stili architettonici, significa che si è persa la collocazione ibrida e anomala di queste strutture nel paesaggio urbano, ciò che le rendeva in qualche modo inclassificabili sotto il profilo di una storia dell'architettura.
Infatti la sala cinematografica contiene la doppia natura di un esterno funzionalmente e stilisticamente relazionato agli altri spazi della distribuzione commerciale e di un interno di incerta definizione, inesorabilmente condizionato dalla legge cinematografica dell'impressione di realtà, per cui l'involucro di muratura nella percezione dello spettatore vede annullata la propria consistenza spaziale e fa tutt'uno con l'effetto tridimensionale dell'immagine sullo schermo. La sala, quindi, come luogo di manifestazione e di cancellazione della socialità, come spazio caratterizzato e neutrale, come volumetria che si proietta esibizionisticamente nella città e come «vuoto» adimensionale e psicologico che si apre su altri «esterni»: un'interfaccia fra la strada, cioè la realtà pulsante e in trasformazione, e l'*altro mondo*, gli scenari e i percorsi del film.
È questa doppiezza che spinge l'architettura dei cinema a mutuare i propri tratti, ora dagli «ismi» del momento, che rivelano qui però un decorativismo tutto esteriore, al limite del puro intervento grafico, ora dall'apparato tecnologico-funzionale, che peraltro viene rimosso dallo spettatore: un'identità spuria e volatile, quella della sala, soggetta spesso a rinnovi e *maquillage*, che se oggi si presta allo studio e alla conservazione è perché quel certo modo di visione si è fissato come appartenente al passato, perché la permeabilità di vita-tecnologia-finzione, che costituiva la ricetta base del cinema «classico», si è ormai persa. Così come il meta-cinema moderno, anche la sala mostra il proprio scheletro, è messa in crisi in quanto strumento della trasparenza filmica. La sua trasformazione in museo rientra nel modello ideologico dell'archeologia industriale, della fascinazione per dispositivi che si conservano come reperti — tanto più suggestivi, quanto più grandiosi e, oggi, grandiosamente superflui — di un'altra era della civiltà delle macchine, quella caratterizzata dalla trasmissione meccanica, dalla mancanza di compattezza degli impianti e dalla scarsa flessibilità d'impiego della struttura.
Ciò comportava un involucro sagomato sul funzionamento di apparati massicci e sul loro occultamento «artistico», destinato a lasciare un'impronta particolare nel paesaggio urbano: un marchio di unicità, spesso enfaticamente dichiarato, che nell'epoca attuale dell'industria leggera, della relativa indifferenza delle strutture alle attività ospitate, dei circuiti integrati e miniaturizzati, avvertiamo come il segno di un'architettura alla deriva. E tanto più questi ambienti appaiono interessanti, per un gusto che può essere anche ammalato di certa necrofilia post-moderna, quanto più in essi si

esprime la macchinosità dell'effetto, la pluralità dei dispositivi e l'ingegnosità della loro combinazione: qualità opposte all'attuale compattezza e flessibilità elettronica.

I «palazzi del cinema»: uno spettacolo totale

Diciamo comunque che l'attenzione verso le vecchie sale cinematografiche (così come quella più manifesta verso le pellicole del muto) non rispecchia soltanto l'intento regressivo di una nostalgica museificazione, ma anche quello di una riscoperta critica di modalità della visione che possono servire da indicazione per il futuro. Attraverso le ricerche sui locali costruiti prima dell'introduzione del sonoro si testimonia un'età del cinema, in cui l'effetto polarizzante dello schermo sullo spettatore era ancora in gran parte sottoposto alle particolari condizioni della proiezione: si pensi soltanto alle possibilità di variazione del risultato derivanti dalla separazione fra la fonte luminosa (il proiettore) e la fonte sonora (l'organo o l'orchestra).
Ci informa Charlotte Herzog in un articolo dedicato ai «palazzi del cinema» che l'operatore «prima dell'avvento del sonoro, poteva intervenire modificando la velocità della pellicola senza alcuna conseguenza, talvolta per semplice fretta, più spesso per aumentare l'effetto drammatico di alcune sequenze del film (...). I proiettori erano collegati a un contatore posto sul leggio del direttore d'orchestra. Il contatore indicava il passo di proiezione al minuto e il tempo occorrente per proiettare trecento metri (1.000 piedi) di pellicola al ritmo prescelto, in modo tale da consentire al direttore di accordare i tempi della musica al passo del film»[1]. Ma c'è di più: le sale erano attrezzate con apparecchi per effetti speciali, come il brenografo, che permetteva di proiettare immagini statiche o anche di animazione a cornice del film. «Si pensava che circondando alcune sequenze con uccelli in volo, farfalle e angeli o stelle e fiori, si potesse creare un'atmosfera complementare all'azione del film»[2].
Naturalezza dell'insieme visivo e atmosfera avvolgente: sono queste le preoccupazioni dei primi esercenti, che fanno a che fare con immagini ancora concepite come trucco (il cinema era nato, del resto, come intrattenimento da fiera), immagini prive cioè di vera efficacia tridimensionale. La sala perciò, con i suoi addobbi e gli effetti, svolge fin dall'inizio — dall'esperienza degli Hale's Touring Car, cinema su ruote cammuffati da vagoni ferroviari — un ruolo complementare di ambientazione dello spettatore. I locali «atmosferici», sorti in America negli anni Venti, sono l'estrema espressione di questo bisogno: la platea si presenta come un cortile o un giardino,

con facciate di palazzi orientali o europei, dell'antica Persia così come del Rinascimento italiano, dipinti sulle pareti laterali e un soffitto illuminato da centinaia di lampadine a basso voltaggio che simulano il cielo stellato, attraversato periodicamente da nubi, ottenute mediante appositi proiettori. In qualche caso una speciale macchina, il *fragratone*, diffonde odori di piante e fiori e una fontana zampilla in mezzo alla platea.
Esotismo, onirismo, sfarzo: i *movie palaces*, capaci di ospitare fino a seimila persone, rappresentano il culmine di un delirio decorativistico e di un montaggio di attrazioni sceniche, che fa dell'al di qua dello schermo il vero luogo di definizione del film. La sala diventa essa stessa spettacolo, con uscieri in guanti bianchi e una coreografia fastosa che consente alla *middle* e alla *lower class* di proiettarsi in ruoli sociali superiori. Le linee degli sguardi non sono strettamente subordinate al fascio luminoso che esce dal proiettore; la proiezione cinematografica affiancata da spettacoli dal vivo, non è neppure l'unica attrattiva. L'identificazione del pubblico nel film muto, del resto, non è mai immediata e totale: la mancata concomitanza di parole e azione, l'uso cioè delle didascalie, determina una continua oscillazione percettiva che cancella la continuità e la strutturazione in profondità dello spazio ritagliato dall'inquadratura. Il film, a sua volta, trasmette un'atmosfera più che un racconto psicologicamente dettagliato: non casuale il successo delle epopee con centinaia di comparse; si può pensare che in questi casi si creasse una sorta di continuità fra il *décor* della sala e quello del film, un rispecchiamento e una frontalità di sguardi, tale da annullare la percezione prospettica e trasmettere il senso di un vertiginoso smarrimento.

Nuovi percorsi del corpo

Il sonoro, come è noto, elimina ogni sfasatura tra azione e narrazione, concentra l'attenzione sul personaggio, singolarmente definito, invece che sulla magnificenza teatrale degli scenari; comporta parallelamente una modifica nella concezione dello spazio cinematografico, che è sottoposto ormai rigidamente a una dinamica di sguardi soggettivi e interni alla messa in scena: in definitiva a beneficiarne maggiormente non è l'orecchio, bensì l'occhio, ma con un cambiamento radicale per quanto riguarda la visione. Lo spettatore è risucchiato dal rettangolo luminoso, non è più parte di un insieme, ma entità individuale e acorporea, proiettata *al di là* dello schermo.
Il problema dell'architettura delle sale da quel momento diviene, in un certo senso, un falso problema. Le luci che in precedenza non

◀ La hall dell'*Uptown Theatre* di Chicago nel 1925

venivano mai spente completamente — a fare della stessa volumetria del locale un elemento scenografico — ora si abbassano del tutto. La sala come luogo buio è anche un luogo rimosso; le decorazioni vengono perciò ridotte via via a modanature in gesso che fanno convergere gli sguardi verso lo schermo, nel superfluo ricalco di uno schema aerodinamico. L'esuberanza scenografica sopravvive nelle parti di complemento dell'edificio, come la facciata, le insegne, il salone d'ingresso, ma attraverso una ripresa — indipendente da ragioni funzionali — degli stili via via dominanti: è il divorzio dell'architettura dalla tecnica, le evoluzioni della quale (ad esempio, il cinemascope o il *dolby system*) non incidono che marginalmente sulla definizione dell'involucro. La sala cinematografica non esiste più in quanto complesso macchinario, in grado di consentire la sperimentazione dell'«effetto» spettacolo e di trasmettere l'aura di un'esperienza unica; essa diviene una neutrale appendice tecnologica e cade ben presto sotto la dittatura della standardizzazione dei materiali e di una strategia puramente distributiva del prodotto.
Il locale cinematografico viene interamente assorbito nell'ambito dell'architettura civile, di cui segue fortune e perversioni: la purezza quasi esoterica di linee, la razionalità nell'organizzazione interna, l'integrazione negli altri spazi collettivi perseguite dal movimento moderno, così come la nuova monumentalità, superficiale e a buon mercato, di tante realizzazioni del secondo dopoguerra. Negli ultimi venti anni queste strutture dello spettacolo non hanno conosciuto altre evoluzioni che quelle determinate da adattamenti per sopravvivere (vedi lo sviluppo, soprattutto all'estero, delle multisale). Eppure molti segni fanno capire che se il cinema avrà un futuro, esso sarà giocato sul fattore sala.
Infatti una costruzione filmica non più asservita alla trasparenza del racconto cinematografico, fatta di ammiccamenti al già visto dal pubblico, cioè di tanti piccoli rovesciamenti e cortocircuiti della visione (lo spettatore «guardato» e non solo guardante), ricrea il momento fruitivo come frammentazione, come recursività, come simulazione, come gioco: quelle che sono tipiche caratteristiche della comunicazione televisiva. Ciò rende ipotizzabile una ridefinizione del locale cinematografico — peraltro già in atto — che valorizzi la distanza fra lo schermo e lo spettatore, riscopra la flessibilità dello spazio, il montaggio di effetti, la proiezione come «evento» e la sala come spettacolo totale. Non è forse questa, ad esempio, la direzione indicata dalla duplicazione della messa in scena di *The Rocky Horror Picture Show* da parte di un gruppo di affezionati, travestiti e atteggiati davanti al telone come i personaggi della finzione?
E che dire delle proiezioni di mezzanotte come idealizzazione di ri-

schio, avventura, perdita d'importanza dei significati del film e preponderanza del luogo, dell'ora e della situazione? La sala come spazio concettuale, prolungamento di un mitico e artificiale esterno notte: scenari metropolitani «maledetti» sovrimpressi a quelli di pellicole horror-deliranti; la rottura della barriera delle ventiquattr'ore e l'illusione di un vertiginoso smarrimento in un alienato film-vita senza più limiti e distinzioni.
Un'ideale durata all'infinito, che cancella ogni possibile voyeurismo, ogni intermediazione di sguardi, ogni separazione fra prima e dopo, è in fondo anche la caratteristica preminente dell'*hard core*, dove le luci che si alzano al termine della proiezione non stabiliscono che una pleonastica e fastidiosa interruzione: non c'è parabola narrativa in questi film, ma soltanto pochi *topoi* feticcio; il montaggio è «aperto», in realtà viene realizzato dallo spettatore in sala, raccogliendo frammenti visivi e ricomponendoli al ritmo della propria eccitazione. Tutto è in primo piano, senza più un'intrinseca durata.
Negli esempi indicati la sala si presenta sempre come il vero luogo di significazione del cinema, tuttavia l'organismo architettonico rimane indifferente a questa radicale trasformazione. Ma poi c'è il caso Massenzio, ossia l'accostamento di ipertecnologia e monumentalità archeologica e, parallelo, l'accostamento di consumo onnivoro, circolare, televisivo (cartoni animati, Ejzenštéjn, B movies americani, tutto in una stessa sera) e concezione «assoluta» dell'evento cinematografico, nuova magia attraverso il *bric a brac* linguistico e mediologico. Ritroviamo qui il felice e motivato eclettismo architettonico dei *movie palaces*, lo spettacolo come montaggio di effetti e di scenari. Una sala del futuro? Certo l'affermazione che il cerimoniale di una comunicazione medianica passa oggi attraverso la dispersione, la multiformità, il nomadismo e l'avventura plurimediale.

Note

[1] CHARLOTTE HERZOG, *Movie Palaces and exhibitions*, in «Film Reader», n. 2, gennaio 1977; ora disponibile in traduzione italiana in *Hollywood. Lo studio system*, Marsilio Editori, dicembre 1982.
[2] CHARLOTTE HERZOG, *ibidem*.

MOVIMENTI OCULARI E PERCEZIONE DI SEQUENZE FILMICHE

Alberto Angelini e Elio Pasquali

Psicologia della percezione filmica

Fin dalla prima diffusione del cinema l'interesse degli psicologi per il nuovo strumento di comunicazione è stato notevole. Nel libro del 1916 *Film: A psychological study* lo psicologo Hugo Munsterberg elaborò la prima sintesi dei contributi che la psicologia poteva dare alla comprensione del fenomeno film e, viceversa, sottolineava le conoscenze che il film stesso poteva fornire agli studi di psicologia. Questa osmosi tra film e psicologia continuò nei decenni successivi e trovò degli interpreti principali in Arnheim (*Film als Kunst*, 1933) e in Ejzenstejn (*Film sense*, 1942 e *Film form*, 1949), seppure da impostazioni teoriche diverse, l'uno legato alla scuola tedesca della psicologia della forma e l'altro alla scuola sovietica di Vygotskij. Dopo le ricerche degli anni '20 e '30, la relazione tra psicologia e teoria e tecnica del film si è progressivamente allentata, sebbene agli inizi degli anni '50 vi sia stato un momentaneo fiorire di studi filmologici ad opera di studiosi come Cohen-Séat e altri (cfr. Denis, 1979).
Il lavoro sistematico più recente, dovuto agli psicologi statunitensi Julian Hochberg e Virginia Brooks nel 1978, pur riconfermando l'importanza del film per gli studi di psicologia della percezione e di questa nella spiegazione dei fenomeni filmici, sottolineava l'esigenza di una nuova ricognizione di tutta la problematica nella quale si tenesse conto opportunamente dei nuovi risultati delle ricerche contemporanee. Si deve notare infatti che le riflessioni teoriche di un Arnheim o di un Ejzenštéjn, sebbene ancora stimolanti sul piano teorico, erano fondate su dati neurofisiologici e psicologici oggi largamente superati. Il problema centrale nel film, ad esempio, della percezione di stimoli in movimento e delle operazioni retiniche e cerebrali per l'elaborazione dell'informazione trasmessa in sequenze temporali di fotogrammi può essere affrontato in una prospettiva completamente nuova che tenga conto degli

studi recenti sulle basi neuropsicofisiologiche della percezione del tempo e del movimento (vedi il cap. "Il tempo e il movimento" in Maffei e Mecacci, 1979).
In questa nuova concezione delle funzioni del sistema visivo va inquadrato anche il problema dei movimenti oculari durante la percezione di sequenze filmiche. Quando Ejzenštéjn nella nota ricostruzione audio-visuale della sequenza dell'*Aleksandr Nevskij* suppose che i movimenti oculari dovessero seguire una traiettoria conforme agli stimoli presenti nei singoli fotogrammi, traiettoria visiva che si doveva sincronizzare ad un "movimento uditivo" indotto dalla colonna sonora di Prokofiev, egli non poteva basarsi su effettivi dati sperimentali della psicologia e della neurofisiologia. Le ricerche fino ad allora condotte sui movimenti oculari erano molto rare, svolte con una metodologia non adeguata e comunque relative alla percezione di immagini statiche (la maggior parte dei lavori pubblicati riguardava infatti i movimenti oculari durante la lettura; numerosi studi sono stati compiuti nel campo della psicologia della pubblicità e della psicologia militare e recentemente in Unione Sovietica della psicologia astronautica per le condizioni percettive specifiche indotte da ambienti senza gravità).
Uno studio sistematico dei movimenti oculari durante la percezione di immagini in movimento ha quindi un duplice interesse: da una parte determinare la dinamica oculare e le strategie percettive dell'osservatore e dall'altra individuare la rilevanza dei dati psicopercettivi per la teoria e la tecnica del film. Riguardo a quest'ultima finalità bisogna considerare le caratteristiche comuni dei processi percettivi nella visione di un film su grande schermo in sala cinematografica e su piccolo schermo televisivo e individuare le differenziazioni che si determinano tra le due modalità di trasmissione dell'informazione audio-visiva. La specificità del mezzo influenza non solo l'organizzazione percettiva dell'osservatore, ma condiziona tutto il complesso della fruizione nei suoi aspetti antropologico-culturali e psicologici.

Tecniche di registrazione dei movimenti oculari

La percezione visiva è strettamente collegata ai movimenti oculari. Durante la lettura, ad esempio, gli occhi saltellano ininterrottamente da una frase alla successiva. Gli spostamenti laterali della testa sono compensati da cambiamenti di posizione degli occhi che consentono all'immagine di rimanere stabile, mentre gli spostamenti di profondità determinano interventi volti ad aggiustare la messa a fuoco visiva.
Vi sono diversi tipi di movimenti oculari (Maffei e Mecacci, 1979). In

primo luogo le saccadi, cioè movimenti rapidi che consentono agli occhi di spostarsi celermente da un punto all'altro del campo visivo. La loro durata è in funzione dell'ampiezza e consta di circa 100 msec. quando l'ampiezza ha valori medi. Una volta eseguito lo spostamento, l'occhio si focalizza in un punto di fissazione e rimane fermo per un periodo di tempo che varia tra i 250 msec. e 1 sec. Sia le saccadi che le pause di fissazione sono movimenti volontari. La dinamica dei movimenti saccadici è stata analizzata essenzialmente in relazione alle situazioni di esplorazione di figure e alla lettura. Durante l'esplorazione saccadica, la fissazione varia da punto a punto in relazione agli interessi e alle strategie del soggetto. Yarbus (1967) ha dimostrato ad esempio come nell'osservazione di un volto gli occhi e la bocca sono punti fondamentali per la fissazione Luria, Karpov e Yarbus (1966) hanno dimostrato la relazione tra aspettative e programmazione dei movimenti oculari. Nell'attuazione di questi programmi sono fondamentali i lobi frontali, la cui lesione provoca gravi deficit nell'esplorazione oculare e quindi nelle strategie cognitive.
Oltre alle saccadi ed alle pause di fissazione esitono anche altri tipi di movimenti oculari. È stato infatti appurato che anche durante le fissazioni gli occhi non sono mai del tutto immobili. Esistono tre tipi diversi di movimenti identificabili durante le fissazioni. Le microsaccadi, con caratteristiche analoghe a quelle delle normali saccadi esplorative, ma di importanza minore (con spostamenti di alcuni minuti primi). I drift, movimenti lenti (circa 1 g/sec.), variabili di direzione e ampiezza (con spostamenti di alcuni minuti primi). Infine un movimento oscillatorio di alta frequenza (30-80 hz) e piccola ampiezza (inferiore a 1'), denominato tremore. La funzione di questi micromovimenti oculari è stata collegata alle caratteristiche della percezione visiva per la quale le immagini stabilizzate sulla retina risultano visibili solo per alcuni secondi e quindi senza movimenti dell'immagine sulla retina non è possibile mantenere la percezione visiva. I micromovimenti oculari, essendo gli unici a verificarsi durante le pause di fissazione, risulterebbero necessari per mantenere la percezione durante le pause. In particolare i drift sarebbero volti a rendere nitida la visione dei contorni, le microsaccadi avrebbero carattere esplorativo e il tremore rappresenterebbe il rumore di fondo dell'intero sistema oculomotore. Tutti i tre tipi di micromovimenti sono involontari.
I primi tentativi sistematici volti a registrare i movimenti oculari furono intrapresi da Delabrarre nel 1898. Egli realizzò una primitiva lente a contatto, con un foro all'altezza della pupilla, connessa ad un sistema di registrazione permanente per mezzo di asticelle rigide. Questa apparecchiatura causava disagi nell'osservatore tali da limitare la raccolta di dati sufficientemente attendibili. Da allora i

metodi di registrazione dei movimenti oculari sono nettamente migliorati e si sono diversificati in tecniche specifiche. In particolare vanno ricordati l'elettrooculogramma e la tecnica della riflessione. L'elettrooculogramma fu perfezionato da Mower, Ruch e Hiller nel 1936, avvalendosi di una proprietà fisiologica dell'occhio. Come in tutti i vertebrati la retina umana consiste di una membrana nervosa carica elettricamente, il cui lato esterno è elettronegativo, mentre il lato interno è elettropositivo. La elettropositività interna si trasmette alla cornea e l'elettronegatività alle altre componenti della regione perioculare. Vi è quindi un vasto campo elettrico attorno all'occhio, centrato sull'asse ottico, di cui la cornea è il polo positivo. Se poniamo due elettrodi nella zona perioculare, avverrà che in relazione agli spostamenti della cornea l'elettrodo più vicino a quest'ultima diverrà positivo, mentre l'altro rimarrà negativo, stabilendosi così una differenza di potenziale. Un apparato di registrazione e amplificazione (analogo a quello impiegato in elettroencefalografia) rivela questa differenza di potenziale, che costituisce l'elettrooculogramma.
Un diverso sistema di registrazione usa la riflessione di un sottile raggio di luce sulla superficie dell'occhio. La riflessione del raggio veniva effettuata inizialmente tramite una piccola ventosa o uno specchietto fissato agli strati superficiali della sclera mediante piccoli uncini. Questo fissaggio procurava notevoli disagi al soggetto e richiedeva l'uso di anestetici. Questa tecnica è stata successivamente migliorata e permette una registrazione relativamente accurata. Nella Fig. 2 è illustrata l'apparecchiatura sperimentale. La testa del soggetto deve essere mantenuta ferma da supporti metallici regolabili. Un raggio luminoso proveniente dalla sorgente di luce S è diretto sull'occhio del soggetto, così da ottenere una riflessione.
Essa raggiunge la telecamera C_1, il sui segnale è addizionato a quello delle telecamera C_2 che riprende la scena presentata al soggetto tramite il monitor M_1. Quindi sul monitor M_2 appare la scena con i movimenti oculari in sovraimpressione. Mediante questa tecnica della riflessione, i movimenti degli occhi possono essere registrati non solo tramite mezzi elettronici, ma anche su pellicola fotografica o con riprese cinematografiche. Ulteriori perfezionamenti tecnici sono stati ottenuti con l'impiego di fibre ottiche per trasportare i segnali luminosi e l'uso di telecamere miniaturizzate.

Ricerca sperimentale

La ricerca è stata avviata tenendo conto della sperimentazione precedente e delle tecniche correnti. La parte strettamente tecnica

della ricerca, sebbene abbia portato a risultati molto soddisfacenti, ha occupato gran parte del periodo previsto. La sperimentazione è stata eseguita presso l'Istituto di Psicologia del CNR per le condizioni ottimali che questa sede presenta dal punto di vista dei laboratori e delle apparecchiature elettroniche.
I primi tentativi sono stati effettuati con due apparecchi della Polymetric Company (Serie V, nn. 1164-1165). Il primo apparecchio consente una notevole libertà di movimenti, trattandosi di un casco munito di dispositivi a fibre ottiche che registrano la riflessione di un raggio sulla cornea e i conseguenti movimenti oculari. Appositamente studiato per situazioni dinamiche, come ad esempio la guida dell'automobile, il casco non si è rivelato adatto allo studio della percezione cinematografica in quanto consente qualsiasi spostamento della testa. Si introduceva così una nuova variabile da misurare in relazione alle variazioni di movimento degli occhi. Si è quindi passato a sperimentare la validità di una strumentazione fissa, sempre prodotta dalla Polymetric Company, studiata per situazioni statiche. Questo secondo apparecchio, basato anch'esso sulla riflessione corneale, impone il fissaggio della testa del soggetto in una struttura rigida. Ciò si ottiene con appositi appoggi e facendo sì che il soggetto morda un boccaglio su cui è stata precedentemente preparata la sua impronta dentale. In tal modo si ottiene una notevole stabilità della testa del soggetto, anche se sono rilevanti le difficoltà per la collimazione del raggio riflesso dalla cornea. D'altra parte il disagio provocato al soggetto dalla situazione di totale "imprigionamento" supera ben presto i limiti del sopportabile. Per i motivi suddetti si è ritenuto di scartare l'impiego di questo secondo strumento.
Sulla base delle esperienze precedenti, si è quindi considerata l'opportunità di effettuare la registrazione dei movimenti oculari mediante l'elettrooculogramma. Nel paragrafo precedente sono stati illustrati i principi della registrazione elettrooculografica. Il primo problema è stato quello di assemblare un sistema di elettrodi e amplificazione elettronica sufficientemente sensibile e stabile per permettere la registrazione. Inizialmente si è usato un supporto metallico, applicato come un casco alla testa del soggetto, che permetteva di fissare piccole calamite su cui erano posti gli elettrodi. Questi venivano applicati nella regione perioculare del soggetto, dopo aver ripulito la parte mediante sfregamento con alcool e sostanze abrasive. L'amplificazione e la visualizzazione su uno schermo veniva effettuata tramite un oscilloscopio. Sebbene non si fosse affrontato ancora il problema di sovrapporre o missare le due immagini, quella presentata al soggetto come stimolo e quella puntiforme ottenuta dalla registrazione dei movimenti oculari, si era già appurato che le normali variazioni di potenziale cutaneo rende-

vano problematica la messa a punto del missaggio. Una prima approssimazione alla soluzione del problema è stata ottenuta inserendo nel complesso una serie di filtri elettronici in grado di neutralizzare entro certi limiti le periodiche variazioni del potenziale cutaneo, senza alterare l'attendibilità delle registrazioni. Si è rilevato inoltre che la precisione della registrazione, soprattutto per l'asse verticale, dipendeva dalla vicinanza dell'elettrodo rispetto alla superficie dell'occhio. Più l'elettrodo è vicino all'occhio, meno esso risente delle variazioni generali del potenziale cutaneo. Si è potuto collocare un elettrodo appena sotto il bordo inferiore della palpebra tenendolo a stretto contatto della pelle mediante una asticciola di metallo elastico e una molla fissata con delle calamite al casco metallico di supporto. Il sistema si è rivelato efficace sul piano elettronico, ma dal punto di vista meccanico la molla metallica rappresentava un impedimento alla libertà dei movimenti dell'occhio, alterando la validità della situazione sperimentale.
È stata quindi approntata una nuova tecnica con caratteristiche di originalità rispetto a quelle descritte nella letteratura. Si è pensato di utilizzare lo strato sottile di liquido lacrimale che ricopre l'occhio, immergendo direttamente in esso un minuscolo elettrodo. Questo naturalmente non deve essere rigido e si è dovuto usare un filo molto sottile di cotone intriso di liquido fisiologico elettroconduttore. Il filo veniva delicatamente appoggiato nella parte inferiore dell'occhio, immerso nel liquido lacrimale ed era poi fissato con nastro adesivo sotto la palpebra. Nonostante le precauzioni con cui l'operazione veniva effettuata, l'occhio non tardava ad arrossarsi ed irritarsi. Questo problema è stato risolto impiegando un leggero collirio con proprietà anestetiche. Con questa tecnica sono state effettuate alcune registrazioni. La situazione sperimentale è stata la seguente. Il soggetto è seduto in modo da poter osservare uno schermo cinematografico o il video di un televisore. I suoi movimenti oculari sono registrati mediante elettrodi, sullo schermo di un oscilloscopio che li visualizza. Una telecamera è puntata sull'immagine che il soggetto vede. Un obiettivo collegato a una fibra ottica è puntato sullo schermo dell'oscilloscopio. La fibra ottica porta l'immagine dei movimenti oculari ad un mixer ottico, un prisma che sovrappone ciò che il soggetto vede e i movimenti oculari. Le due immagini sovrapposte sono trasferite su un altro video e possono essere registrate su un nastro magnetico o direttamente possono essere filmate tramite una cinepresa applicata ad un altro ingresso del mixer ottico.
Dopo l'impiego delle tecniche già descritte dalla letteratura e di nuovi accorgimenti sperimentati nel corso della ricerca, si è approntata una nuova tecnica che ha il vantaggio generale di consentire periodi lunghi di registrazione, precisione e attendibilità. Oltre

a consentire al soggetto di partecipare alle sedute sperimentali in condizioni non stressanti.
La tecnica è basata su una lente a forma anulare posta direttamente sulla sclera del soggetto e sul metodo della riflessione già descritto. La lente ha una superficie anulare con un piano frontale di circa 1 mm. di spessore e una circonferenza media di 37 mm. Il vantaggio di questo specchio anulare è che la rotazione dell'anello intorno al suo centro, prodotto dal movimento dell'occhio, non altera la superficie dello specchio. L'anello deve essere di una sostanza metallica che rifletta la luce infrarossa, non alterabile e corrosibile dal liquido lacrimale e deve avere proprietà ferromagnetiche in modo da essere posto e rimosso dall'occhio mediante una calamita. Si è quindi ritenuto adeguato un disco di acciaio al cromo-nichel avente le proprietà richieste.
Per la registrazione dei movimenti oculari, la proiezione dei filmati e la ripresa si è usata la seguente apparecchiatura. Due video-registratori sono stati impiegati, uno per la riproduzione delle sequenze filmiche che dovevano essere viste dal soggetto, l'altro per la registrazione delle stesse sequenze con sovraimpresso il punto di fissazione. L'indicazione dei cambiamenti del punto di fissazione è stata ottenuta proiettando sull'occhio munito della lente un marcatore (un punto, una croce, un cerchio) a luce infrarossa. Il marcatore viene fissato su uno schermo e il suo movimento, indotto da quello dell'occhio e dell'anello, viene sincronizzato da una telecamera ad infrarossi ad alta sensibilità al segnale stimolo del video. Lo stimolo (la sequenza filmica) e i movimenti oculari vengono quindi mixati e registrati da un secondo video-registratore per l'analisi successiva.
Gli esperimenti sono stati condotti in un laboratorio nel quale le apparecchiature e il soggetto erano disposti come illustrato nella Fig. 3. Sono stati esaminati 13 studenti del corso di laurea in psicologia, ai quali è stato dato un compenso per la loro partecipazione. Sono stati sottoposti ad una visita oftalmologica preliminare per accertare l'assenza di disturbi che alterassero i risultati della registrazione. Prima dell'applicazione della lente, essa è stata immersa in un anestetico. L'applicazione può esser fatta dal soggetto stesso, ma si è ritenuto opportuno che fosse effettuata in questa fase di sperimentazione da un oftalmologo. Dopo 20-30 minuti di applicazione, l'effetto dell'anestetico cessa e può essere necessario rimuovere la lente e riimmergerla nell'anestetico.
Durante l'esperimento, il soggetto sta seduto su una comoda poltrona con la nuca posta contro un poggia testa. Il soggetto è libero di muovere la testa all'interno di un cerchio ideale rappresentato dalla luce infrarossa che cade sull'occhio (circa 6 cm. di diametro). All'inizio e alla fine dell'esperimento viene presentato un quadro di

calibrazione per stabilire il centro di fissazione e controllare la stabilità e la linearità dei movimenti oculari.
Il monitor ha un angolo visivo di 16° sull'asse orizzontale. Il marcatore della fissazione occupa n. 1°.
Ai soggetti, ad alcuni in sedute separate, sono stati proiettati due film: *Lo straniero* e *Io sono Dillinger*.

Analisi dei risultati sperimentali

I risultati possono essere analizzati su due piani distinti, l'uno strettamente psicopercettivo e l'altro di interesse filmico, sebbene vi siano interazione tra essi, come si metterà in rilievo.
Dato il carattere preliminare di questa prima fase della sperimentazione, si è ritenuto opportuno partire da una comparazione dei movimenti oculari nella percezione di immagini statiche e di immagini in movimento.
Rapporto centro-periferia. Come per le immagini statiche, la fissazione degli occhi è nel centro dello schermo e si sposta successivamente verso i punti di interesse. La fissazione in punti periferici si verifica molto raramente e solo in conseguenza di una precisa motivazione psicologica o di condizionamento percettivo.
Punti di attenzione. Nella percezione di immagini statiche, gli occhi si fissano su elementi di maggiore interesse per l'osservatore. Nel caso di volti umani, i movimenti oculari si concentrano sugli occhi e in parte sulla bocca (come nelle immagini di Yarbus, v. Fig. 1). Nell'osservazione dei volti in primo piano di una sequenza filmica si riscontra lo stesso fenomeno seppure con delle caratteristiche specifiche. Infatti vi è una maggiore concentrazione dei punti di fissazione sugli occhi, ma vi è anche un ciclico spostamento occhi-bocca determinato dal fatto che il protagonista sta parlando. La bocca non è solo una componente figurativa dell'immagine come in un ritratto, ma è un elemento essenziale per l'"acquisizione" della dinamica espressiva dell'immagine audio-visiva. Si sono riscontrate differenze individuali nella strategia oculare di questi primi piani parlanti: in alcuni soggetti lo spostamento si verifica da un occhio all'altro del volto in primo piano con una temporanea fissazione sulla bocca, in altri soggetti vi è un continuo spostamento triangolare occhio-occhio-bocca.
Quando l'inquadratura presenta contemporaneamente due persone, si è notato che i punti di fissazione sono largamente concentrati sul protagonista.
Percezione di figure o oggetti in movimento. La sperimentazione ha confermato le ipotesi della psicologia, per le quali un osservatore muove gli occhi in modo da precedere il movimento di una figura o

di un oggetto nel suo campo visivo. Tra i vari esempi registrati, è notevole la conferma del fenomeno noto in psicologia come "effetto tunnel". Un personaggio si sposta da destra a sinistra nell'ambito dell'inquadratura, l'angolazione della cinepresa lo inquadra dall'interno di un locale per cui lo vediamo prima attraverso una finestra, poi attraverso i vetri di una porta. I movimenti oculari dell'osservatore, quando il protagonista passa dietro il muro, si spostano sulla porta in attesa che ricompaia la sua immagine.
Effetto fiction. La scelta di materiale prevalentemente a soggetto ha dimostrato gli effetti di condizionamento della strategia motoria dei punti di fissazione in rapporto alla partecipazione psicologica dei soggetti alla trama e quindi alla varia importanza dei protagonisti. Ulteriori sperimentazioni permetteranno di analizzare le eventuali differenze in presenza di montaggi e inquadrature che non hanno implicazioni psicodinamiche per l'osservatore.
Poiché, ai fini della ricerca, i soggetti avevano ricevuto le istruzioni di seguire le immagini loro presentate, non si sono verificati casi di "fuga" dell'attenzione al di fuori del campo di osservazione costituito dallo schermo. Fanno eccezione i soli casi di inquadrature durante le quali si verifica in modo imprevisto un evento al di fuori del campo. Particolarmente interessante è l'effetto della voce fuori campo che induce il soggetto ad avere una esplorazione spaziale al di fuori dello schermo nella direzione di provenienza della voce stessa. Questa dinamica dei movimenti oculari, come altre cui ci riferiamo in seguito, dimostra come il linguaggio filmico produca un isomorfismo tra i processi percettivi dell'osservatore e quelli del protagonista quali sono presentati nella sequenza.

Osservazioni sui movimenti oculari in relazione al linguaggio filmico

a) Cambio di inquadratura.
Il primo dato di rilievo è costituito dal fatto che qualunque sia la posizione del punto di fissazione in una inquadratura, nel momento stesso dello stacco con l'inquadratura successiva il punto di fissazione si sposta al centro da dove riprende l'esplorazione della nuova immagine. La stessa osservazione è stata confermata anche nel caso di passaggio tra due inquadrature per mezzo di dissolvenza.

b) Funzionalità del primo piano in rapporto al dialogo.
Si è notato che durante un dialogo ripreso in primo piano i punti di attenzione rimangono concentrati sulla bocca del personaggio, senza spostamenti verso gli occhi per tutta la durata della battuta. Eventuali momenti di espressività degli occhi del soggetto parlante non fanno spostare il centro di fissazione, sebbene possano essere rilevati dall'attenzione periferica. Invece si è costantemente osservato un rapido spostamento del punto di fissazione sugli oc-

chi del personaggio che ascolta nell'istante stesso in cui l'espressione verbale può determinare in lui una reazione emotiva. Nei casi in cui il dialogo non ha particolari connotati emotivi, gli occhi dell'osservatore si muovono da un personaggio all'altro quasi a rimorchio (effetto trascinamento) del susseguirsi delle battute.

c) Effetti collegati ai movimenti della cinepresa.
Come si è già notato, nella panoramica gli occhi restano fissi sul personaggio o tendono a precederne il movimento. Nelle riprese in cui si utilizza un carrello indietro o un effetto zoom ad aprire, gli occhi tendono a mantenere il punto di fissazione sul protagonista nonostante che l'inquadratura, allargandosi, riveli continuamente nuovi elementi spaziali che evidentemente vengono recepiti dalla visione periferica; come se l'osservatore si riservasse di analizzarli quando divenissero rilevanti nel processo cognitivo. Si è invece notato che nelle carrellate in avanti o effetto zoom a stringere, i movimenti oculari tendono talvolta a fissare quegli elementi dell'immagine che stanno per scomparire. Queste dinamiche apparentemente contrastanti meritano senza dubbio un approfondimento specifico.

d) Relazioni interne all'inquadratura tra protagonista e sfondo.
Un'altra serie di osservazioni contrastanti riguarda gli effetti percettivi conseguenti alla posizione del protagonista rispetto al punto di vista della cinepresa. Quando il protagonista "guarda in macchina" (o comunque è rivolto nell'asse ottico della cinepresa), egli rimane al centro dei punti di fissazione dell'osservatore che trascura gli elementi dello sfondo, nonostante che essi possano essere significativi o comunque in movimento. Invece quando il protagonista è inquadrato di spalle, l'osservatore esplora continuamente l'ambiente come per adeguarsi ai presunti punti di fissazione del protagonista. Anche questo processo di identificazione dell'osservatore con il protagonista rientra nel fenomeno già notato di isomorfismo percettivo realizzato dal linguaggio filmico.

e) Titoli, scritte e richiami grafici.
I movimenti oculari indicano esattamente un'esplorazione accurata nel processo di lettura dei titoli di testa o di coda. Si possono in proposito rilevare i seguenti fenomeni:
— l'esplorazione, come durante la lettura di un testo, ovviamente procede da sinistra a destra, con la particolarità che nel caso di titoli di film la sequenza dei movimenti è più rapida dall'alto verso il basso, come se lo spettatore temesse di non poter completare la lettura prima che l'immagine cambi.
Qualora invece l'immagine permanga dopo la prima esplorazione, i movimenti oculari tornano ad esplorare gli elementi soggettivamente più interessanti. Si possono rilevare in proposito numerose

differenze individuali. Ad esempio, alcuni soggetti leggono soltanto i nomi dei ruoli importanti (trascurando ad esempio i tecnici), mentre altri compiono una ricognizione metodica su tutte le scritte. Un'altra differenziazione individuale è costituita da una ricognizione che può procedere dal basso verso l'alto o in ordine sparso.
— finita la lettura (e eventualmente la rilettura) il punto di fissazione si sposta al centro di inquadratura in attesa del cambio di scena.
— la ricognizione dei movimenti oculari conferma che quando i titoli di testa sono sovrastampati su scene fisse o in movimento si hanno numerose variazioni individuali con priorità data alla lettura del testo e successivamente alle immagini. Si hanno anche casi opposti con priorità all'immagine soprattutto se la scritta fornisce informazioni di minore interesse (ruoli tecnici, laboratori di sviluppo e stampa, ecc.).
— nel caso di materiale scritto che compare nel contesto dell'azione filmica (ad esempio, una cartolina postale) si mette in evidenza il fenomeno per il quale l'osservatore esplora prima il testo manoscritto (che presumibilmente fornisce elementi cognitivi rilevanti) rispetto alle scritte a stampa che vengono individuate come stereotipi noti da esplorare solo in un secondo momento (se vi è tempo per l'esplorazione).
— nel caso di scritte a rovescio (ad esempio, nomi ed insegne di negozi su vetro, inquadrati dall'interno del negozio) alcuni soggetti, ma non tutti, procedono all'identificazione del testo. Ciò avviene in genere dopo l'esplorazione dell'azione scenica.
— scritte casuali (ad esempio, un cartello posto dentro una cabina telefonica e inquadrato in una zona marginale del campo ripreso) talvolta attraggono la fissazione dell'osservatore. Probabilmente l'azione scenica in quel momento non è sufficientemente significativa per mantenere sul protagonista la fissazione. Ciò appare una controprova dell'attenzione rivolta al protagonista, nonostante la comparsa di elementi scenici nuovi, come si è già notato.

Prime conclusioni e problematica emergente

A parte la conferma sperimentale con la tecnica adottata di fenomeni percettivi già supposti sul piano empirico, non vi è dubbio che sono emerse nell'analisi di questa prima fase di registrazioni varie indicazioni significative e nuove che sollecitano un approfondimento. Metodologicamente importante è la possibilità di disporre di una situazione sperimentale nella quale i soggetti non vengono sottoposti a restrizioni fisiche e fisiologiche, come nelle tecniche precedenti. I soggetti possono quindi seguire le sequenze filmiche

in una condizione non stressante e per una durata sufficientemente lunga per implicare i processi cognitivi di partecipazione alla scena e comunque notevolmente superiore ai tempi registrati nelle ricerche precedenti. Si noti che le tradizionali tecniche basate sia sul riflesso corneale che sull'elettro-oculografia consentono tempi massimi di 3-5 min., a causa della resistenza media dei soggetti e della taratura del sistema. Nella nuova situazione sperimentale la maggior parte dei soggetti è stata seguita, senza stress e apprezzabili modificazioni nel grado di precisione della rilevazione, per circa 30 min.

In una seconda fase della ricerca sarà interessante e diremmo necessario sviluppare un'indagine sulle strategie dei movimenti oculari in relazione a sequenze filmiche non fiction, dove la componente psicologica è strettamente cognitiva e non connessa a fattori di carattere emotivo e affettivo. Questa sperimentazione dovrebbe articolarsi ulteriormente in relazione ai vari livelli di interazione tra componenti cognitive e affettive. Ad esempio, dal documentario su una problematica sociale che concerne i soggetti ad un documentario su una realtà fenomenologica che non li concerne fino all'estremo di sequenze di immagini astratte. Una fase successiva (che aprirebbe un campo molto importante di valutazione concreta) sarebbe costituita dall'introduzione della motivazione didattica delle sequenze presentate ai soggetti. Non ci sembra necessario sottolineare l'importanza che queste tappe ulteriori della sperimentazione potrebbero avere per la produzione cinetelevisiva di carattere sia genericamente informativo-culturale sia specificatamente formativo-didattico.

Da un punto di vista strettamente metodologico in questa seconda fase occorrerà studiare le tecniche più adeguate per una quantificazione dei risultati. Si dovranno scegliere sequenze filmiche adeguate ad una correlazione quantificabile con i movimenti oculari e sarà indispensabile l'impiego di tecniche di elaborazione elettronica dei dati. Questa analisi quantitativa dovrebbe permettere di valutare le concordanze e le discordanze individuali in un numero discreto di soggetti.

Rimane centrale (anche se non privo di difficoltà metodologiche e tecniche) il problema delle differenze indotte nella percezione dal grande o dal piccolo schermo (sala cinematografica e televisore). Questa problematica acquista un particolare interesse in relazione agli sviluppi presenti e futuri della televisione ad alta definizione e del suo nuovo tipo di schermo.

La ricerca, con la direzione scientifica di Virgilio Tosi e Luciano Mecacci, è stata promossa dal C.S.C. ed è stata realizzata con la collaborazione della Rai-Radiotelevisione-Struttura Ricerca e Sperimentazione Programmi e dell'Istituto di Psicologia del C.N.R.

NOTE

FREEDONIA: INDAGINI SUL TERRITORIO

1. I luoghi veri, diceva Melville in *Moby Dick,* non si trovano mai sulla carta. E invece, Fredonia (con una sola *e*) esiste, nello stato di New York: se ne parla continuamente nella biografie di Mark Twain. Dunque il reame di *Duck Soup,* minacciato dalla brame dei governanti di Sylvania e dalla sfacciata avidità del suo primo ministro Firefly — una "Land of the Free" che non ha nulla di Bengodi o di altre utopie, è sola una convenzione ironica — possiede un suo statuto geografico; ma proprio perché è un *luogo vero,* preferiamo pensarla da un'*altra parte,* ovunque e in nessun posto come l'utopia secondo Frye; o come un'isola galleggiante trasportata a suo tempo dall'Europa centrale sulle coste della California, in barba alle polverose teorie del "nazional-popolare", e poi dissolta insieme a tante altre cose tra i fondali degli *studios.* La domanda, caso mai, può essere un'altra: aveva un senso riportarne un'eco fatalmente parziale e disancorata in due città italiane, Modena e Venezia, nell'anno di grazia 1982? Le esitazioni e i rinvii verificatisi prima dell'inizio della manifestazione — esitazioni e rinvii giustamente stigmatizzati dalla stampa e presto superati — sembravano ribadire l'esistenza di un tacito codice, che la rassegna sarebbe venuta in qualche modo a violare; e incertezze di segno opposto non sono davvero mancate, nemmeno in chi scrive, al momento di passare alla così detta fase operativa. Una ventina d'anni fa, mentre i muri di varie città europee si riempivano di svastiche, per una di quelle periodiche esplosioni di quell'antisemitismo che da noi, si sa, "non esiste", Orson Welles rinunciava suo malgrado a una progettata messinscena del *Merchant of Venice:* Hitler, dichiarava in proposito, gliel'aveva già impedito negli anni quaranta, ma evidentemente non era ancora arrivato il momento di poter rimettere in circolazione senza cautele o timore di equivoci un oggetto teatrale che poteva (e forse, originariamente, "doveva") essere utilizzato a fini malevoli e persecutori. Grazie a Hitler e ai suoi seguaci e nostalgici più o meno isolati, sembrava dunque che Shylock potesse apparire in scena, s'intende fra benestanti, in versioni più o meno ripulite e romanticizzate: usuraio sì ma onesto, minaccia ambulante di terrori, castrazioni e cannibalismo ma anche buon papà tradito: così a esempio ce l'ha fatto conoscere,

peraltro in modo magistrale, Laurence Olivier in un'edizione teatrale di Jonathan Miller, diffusa anche dalla tv. Eppure, qualche anno dopo le comprensibili esitazioni di Welles, uno studioso ebreo, Leslie Fiedler, trovava il coraggio di andare a fondo, e senza paraocchi prudenziali, nel groviglio delle contraddizioni shakespeariane, analizzando la paura dell'ebreo come diverso evidente nella figura di Shylock, proprio come Aaron, Otello, Calibano, e l'altra straniera per eccellenza, la donna, documentano analoghe ossessioni e analoghi tabù: il tutto in un libro, *The Stranger in Shakespeare,* che non a caso faceva tanto inferocire gli esegeti ufficiali del bardo di Avon. Una rassegna della comicità ebraica (o di origine ebraica) all'interno delle più collaudate formule del cinema hollywoodiano non sembrava destinata a mettere in gioco meccanismi altrettanto vistosi, o a risalire altrettanto lontano. Eppure, il repertorio delle barzellette ebraiche (nel quale eccellono, come ben si sa e come ammetteva anche Henry Miller, gli stessi ebrei) è un repertorio tendenzialmente irrispettoso e dissacrante; e questo avrebbe potuto consigliarne, se non un provvisorio accantonamento (i tempi, in effetti, non sembravano ancora *maturi*, era evidente che, nonostante gli slogan, il passato non aveva insegnato nulla) almeno un uso strettamente *interno.* D'altra parte la linea del silenzio, quella per intendersi di Welles, può essere l'inizio di una rimozione pressoché infinita: questo silenzio non sarà rotto dell'antisemita, che ovviamente rifiuta di prendere in considerazione la vera fisionomia del suo bersaglio abituale, per timore di scoprire qualcosa che possa contraddire la sua ignoranza e la sua paura; non sarà rotto all'ebreo, riluttante a considerarsi oggetto del discorso. In America non passa giorno senza che qualcuno rivendichi radici etniche o analizzi stereotipi senza paura di offendere nessuno; da noi, forse perché le ombre del passato non sono state del tutto esorcizzate, si preferisce sorvolare su questa e altre questioni, magari in attesa che gli ebrei italiani siano spariti fisicamente *tutti,* come gli etruschi, secondo la significativa associazione proposta dal romanzo *Il giardino dei Finzi Contini* e ripresa non già dal piatto film di De Sica ma dal Visconti di *Vaghe stelle dell'orsa...* Di qui i buchi neri, le zone di silenzio e di censura: in rassegne come quella dedicata, l'anno precedente, all'emigrazione dei cineasti europei ("Vienna-Berlino-Hollywood) si provvedeva giustamente a rivendicare l'invenzione europea di Hollyood, ma si parlava di Germania, Austria, Ungheria, Boemia, e magari Ruritania senza precisare che all'interno di una carta geografica dai confini fluttuanti e agitati un filo ben preciso univa, anche per ragioni storiche, le voci apparentemente più lontane le une dalle altre. Non fosse che per questo, l'iniziativa di Freedonia aveva un suo merito: dopotutto, la serie del cinema jiddish, promossa dal Goethe Institut senza che nessuno o quasi se ne accorgesse, non dimostrava forse che una sostanziale identità d'ispirazione affratellava di qua e di là dell'Atlantico dybbuk transilvanici, mercanti polacchi, strimpellatori ambulanti per le vie del Bronx?

2. Un'altra domanda, più insidiosa, potrebbe costringerci ai bilanci e alle conclusioni, o semplicemente presupporre una risposta relativa a quel che la rassegna ha, o non ha, dimostrato. Senza dubbio, sono mancate, nella serie di film esposti, alcune pezze d'appoggio fondamentali, fra quelle di cui parla Lester Friedman nel suo ricchissimo saggio apparso nel catalo-

go curato da F. Borin: *Cohen Saves the Flag* non bastava a dare l'idea del patrimonio sommerso di comiche mute e parlate destinate più o meno a polarizzare il gusto dello stereotipo e di un antisemitismo fino a un certo punto "innocente"; la produzione in jiddish, consumata un tempo all'interno delle comunità e dei ghetti, avrebbe permesso rilevamenti più puntuali (dopotutto, anche Singer, che scrive tuttora in quella lingua morta, appartiene di diritto alla letteratura americana); i più recenti telefilm del tipo "La famiglia Berg", in tutto o in buona parte d'ambiente ebraico, avrebbero consentito di valutare sopravvivenze, compromessi e integrazioni di un patrimonio ormai in buona parte sbriciolato o scomparso. Ma a ben vedere, si sarebbe dovuto rivedere *tutto:* perché, a esempio, Langdon e Laurel non sono a pieno diritto degli *shlemiel* come, poniamo, Lewis o Kaye? Certo, non per la differenza *etnica*, come sembra suggerire il Dizionario Autori di Marco Giusti, che ci svela la percentuale di sangue ebraico in Lauren Bacall, James Caan e Paul Newman, e che costituisce l'unica sezione del catalogo a nostro avviso "pericolosa": essere ebrei, nel regno di Freedonia, dovrebbe essere una scelta. E se Fiedler ci ricorda che il 1945 è uno spartiacque preciso, prima del quale la letteratura (e il cinema) sono soltanto ebraici, e pertanto sommersi, o interamente assimilati, mentre *dopo* si assiste a un'osmosi inarrestabile, a quell'estensione della *Jewishness* come vasta metafora onnicomprensiva dell'alienazione moderna teorizzata da Bernard Malamud, Kazin dimostra che già prima di quella data fatidica, prima dell'emergere dell'intellettuale ebreo nel gionalismo, nella letteratura e nella psicoanalisi, una legione di infiltrati si dava da fare sulle tavole del vaudeville e del varietà minore: Babele era già cominciata.

3. Il cinema di Lubitsch, nel gioco delle volute confusioni, dei rimandi, delle carte astutamente rimescolate, è una riserva di caccia privilegiata; e la retrospettiva di Modena e Venezia ha avuto fra l'altro il merito di proporne o riproporne alcune tappe essenziali pressocché dimenticate, come *Schuhpalast Pinkus,* perfetta analisi dei miti del successo all'interno di una società già "spettacolarizzata" e bidimensionale; o come *So This Is Paris* e *The Student Prince,* rivisitazioni dell'operetta in una gamma ricchissima che va dalla cattiveria sfacciata dell'escluso alla nostalgia dell'emigrato. Ma in un discorso che fatalmente doveva essere più ampio, e forse anche più schematico, s'intravedeva l'ombra di una parabola esitante e contraddittoria: se i film dei Marx, pur così densi a un tipo di umorismo aggressivo inconfondibilmente ebraico, contengono allusioni parodiche ad altri gruppi etnici — italiani, russi, negri ecc. — e agli ebrei praticamente mai, in un bell'esempio di "dissimulazione", dove la stessa comicità appare inestricabilmente legata a filoni indigeni e *yankee,* con Danny Kaye (e Jerry Lewis) uno shlemiel pasticcione e sconfitto per antonomasia conquista vittoriosamente un'America di celluloide, spesso in technicolor; e bisognava aspettare Woody Allen (o Mel Brooks su un piano più grossolano) perché la maschera venisse "additata" e i clichés sciorinati in una sorta di rivisitazione o di svendita all'asta. D'altra parte, e prescindendo per il momento dalle operazioni censorie e sterilizzanti del doppiaggio, diveniva chiaro — o almeno era lecito sperarlo — che non si potevano capire film come *The Circus* e *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World,* come *The Shop Around the Corner* e *The Fearless Vampire Killers,* qualora si continuasse

a ignorare la radice autentica, il sapore di cucina povera e laboriosa rassegnazione sempre minacciato dall'irruzione della follia.

4. «Io non mi occupo di testi», ha detto Leslie Fiedler, che Freedonia ha avuto l'ulteriore merito di "importare" per un breve ciclo di conferenze, «ma dei miti che vi sono contenuti in filigrana, soprattutto il mito dell'*Outsider*. Per me, i miti sono l'opposto dell'ideologia: visioni del mondo in forma di favola, spesso al di sotto del livello di consapevolezza, magari addirittura in opposizione a tale livello diurno... Mi sono sforzato di leggere racconti e poesie in modo *criptoanalitico*, cercando di scoprire qualcosa non tanto dell'anima dell'autore, ma della cultura alla quale appartiene».
È un'indicazione preziosa, che proviene da un breve scritto autobiografico, *Pensieri di un critico pop*; e forse, al di là del caso Freedonia, dovremmo imparare a vedere o a rivedere i singoli testi e autori — compresi dunque Chaplin e Lubitsch, Eddie Cantor e Billy Wilder — non già per ricacciarli in una sorta di ghetto o di riserva, ma per arrivare a sentire, nella specificità e nonostante la specificità, quel tanto che unisce una cultura alle altre culture, ai «sogni comunitari che tutti abbiamo sognato».

Guido Fink

Nahapet

IL CINEMA ARMENO

Nel panorama del *cinema delle repubbliche* la produzione armena occupa uno spazio che se non si può ancora definire di primo piano (com'è il caso della produzione georgiana) è però di un certo rilievo; degno di nota e di attenzione soprattutto da un decennio a questa parte nel quadro di un cinema sovietico che proprio dalle espressioni produttive del sistema decentrato trae i motivi di maggiore originalità e innovazione. L'orizzonte tematico e stilistico del cinema armeno, di quello che si è visto a Venezia[1] con una campionatura più che attendibile di film, risulta al suo interno peraltro assai composito, con una oscillazione assai frequente fra i poli della ricerca più originale e spregiudicata (coincidente quasi sempre con uno spirito di più accentuata 'armenità') e quelli di una produzione media di assimilazione — se non proprio di derivazione — moscovita.
In quest'ultimo caso l'elemento sociale generale, in certo modo avulso dal contesto e dalla storia locale, si carica di una problematicità (il personale-politico, il malessere della vita cittadina, i guai del sistema burocratico) più o meno lucida, più o meno motivata, che se è sempre interessante da un punto di vista sociologico, lo è di solito molto meno nei risultati formali e linguistici, nelle soluzioni espressive che tendono a strandardizzarsi sul modello del film fatto per piacere a platee poco inclini (a est come a ovest, sia ben chiaro) alle elaborazioni sovvertitrici del gusto corrente. Diciamo subito che la semplificazione è facile e lecita fina ad un certo punto. Funziona indubbiamente quando si ha a che fare con il capolavoro di Paradžanov *Sayat Nova*, intriso di una libertà figurativa e di una espressività che traggono origine e riplasmano in certo qual modo la tradizione culturale caucasica, con la produzione lirico-documentaria di Artavazd Peleshian (autentica scoperta della rassegna veneziana) e, al polo opposto, con i film di Frunzé Dovlatian, incentrati su situazioni di incertezza esistenziale, morale e sociale e mossi da una critica al modus vivendi della società sovietica magari sincera ma alquanto generica, di quella genericità che gira intorno alla diagnosi senza mai abbozzare la prognosi e talvolta senza mai centrare neppure la diagnosi.
Funzionari liquidati su due piedi dopo un'onesta carriera al servizio del socialismo, incidenti di percorso e vecchi vizi che riaffiorano dal rimosso della memoria, coppie che si disfano esattamente come in qualsiasi altra parte del mondo: non ci vuole molto per realizzare la povertà degli assunti, ingredienti di un melodramma che ormai non incanta più.
Il cinema *puro* di Peleshian, documentarista di vaglia, profondo conoscitore del montaggio e addirittura teorico della materia (chi ne ha voglia e tempo può leggersi le sue teorie sul *montaggio a distanza* riportate nel catalo-

go della manifestazione veneziana, *Tra passato e presente — Cinema dall'Armenia*, accanto ad altri materiali di documentazione), è viceversa quanto di meno "ufficiale" e convenzionale si possa immaginare: un profluvio di immagini ad altissima pregnanza visiva, apparentemente libere e in realtà disposte per schemi interpretativi assai ordinati che sottendono una ricerca quanto mai accurata, "scientifica" dal punto di vista delle analogie formali e simboliche, affascinante sul piano della fruizione visiva. Un cinema che si rivolge all'oggettività dell'elemento naturale o del fatto storico ribaltando ogni possibile impressionismo e rilanciando con vigore una poeticità che è allegoria e metafora del reale.

Se in Peleshian, come peraltro nel Paradžanov che ci è dato di conoscere, la coerenza del discorso formale investe e impegna interamente il lavoro del regista, che cerca e trae ispirazione dalla cultura locale per esprimersi (la materialità delle immagini di Peleshian, il ricorso al personaggio storico di Sayat Nova in Paradvžanov), più complesso si fa il ragionamento a proposito degli altri autori del cinema armeno, in cui l'oscillazione fra ricerca originaria e modelli di importazione, fra tradizione culturale armena ed elementi di omologazione pansovietica (nel gusto se non nell'ideologia), si fa piuttosto interna alla filmografia di ciascuno, quando non addirittura interna ai singoli film. Assai rappresentativa da questo punto di vista l'opera di Hamo Bek-Nazarov (o Bek-Nazarian, 1892-1965), considerato il fondatore e principale animatore del cinema armeno dai tempi della rivoluzione — suo è il primo film a soggetto armeno, *Onore*, del 1926 — a quelli del disgelo post-staliniano. Campione di prolificità e di disinvoltura stilistica, se non proprio di eclettismo, Bek-Nazarov è autore di commedie girate in assoluta libertà all'epoca della NEP (*Shor e Shor-Shor*, pure del '26, film la cui *ars comica* strappa ancor oggi la risata), di melodrammi sociali assai convincenti negli anni trenta (valga per tutti *Pepò*, considerato un classico del cinema sovietico), di grandi affreschi propagandistici (*Davit Bek*, dedicato alla figura storica di un grande condottiero armeno del passato) come di piccole cine-novelle d'agitazione all'epoca della mobilitazione antinazista.

Il merito «storico» di Bek-Nazarov consiste per la critica sovietica nel ruolo svolto a favore di un'immagine dei popoli dell'oriente sovietico finalmente liberata dagli schemi folclorico-oleografici dell'esotismo levantino e restituita alla rappresentazione dialettica della lotta di classe. in effetti Bek-Nazarov ribalta l'iconografia orientaleggiante in questa direzione (e proprio *Pepò* ne costituisce un'ottima testimonianza) rischiando però di incorrere nel manicheismo di una concezione più dogmatica che dialettica.

Hamò Bek-Nazarov si occupa di tante cose nei suoi film ma, significativamente, evita il terribile genocidio della seconda metà degli anni venti che costò la vita a buona parte del popolo armeno. Una rimozione del resto assai diffusa e rovesciata dal solo *Nahapet* di Henrik Malian. Il film prende spunto dal romanzo omonimo di Hratchià Kotchar per raccontare l'esistenza di una vittima, una delle tante, del genocidio turco. Toccato negli affetti più cari dalla tragedia, egli tenta — dapprima controvoglia — di rifarsi una vita altrove, in terra sovietica, affrontando la diffidenza di chi non è in grado, non può o non vuole capire il dramma della sua sopravvivenza. Film molto bello, pochissimo dialogato e, per la natura del soggetto, com-

prensibilmente assai apprezzato dalla diaspora armena. «L'ingenuità di *Nahapet* ha qualcosa di grande» ha scritto Françoise Audé su «Positif». È l'esatta sostanza del film, che gioca sulla tenerezza e ruvidezza di sentimenti cui il cinema ci ha ormai disabituati, unite alla poeticità di immagini assai eloquenti (pensiamo alla sequenza delle melagrane che si riversano nel lago — presumibilmente di Van, teatro del massacro turco).
La stessa sensibilità per i sentimenti della vita minuta di tutti i giorni ha luogo nel film successivo di Malian, *Un pezzo di cielo*, ambientato in una cittadina armena agli inizi del secolo e incentrato sulla figura di un trovatello (forse una vittima di una qualche persecuzione) che mantiene crescendo la sua ingenuità e che a furia di alzare gli occhi al cielo («Sopra ogni film armeno c'è un pezzo di cielo. Un pezzo, non il cielo intero...» scrive Giovanni Buttafava) rischia di diventare lo zimbello del paese... *Un pezzo di cielo* è un'opera certamente interessante e piacevole che sta però già sotto di una spanna buona a *Nahapet* e che dice molto meno di quanto Malian, regista fra i più intelligenti dell'odierno cinema armeno, assai conosciuto ed apprezzato anche all'estero, potrebbe certo dire.
Un altro film di notevole dignità espressiva è *Sole d'autunno* di Bagrat Hovhannessian, ritratto di una donna carica di vitalismo cui fa contrappunto un marito stanco ormai rassegnato alla sua sorte di eterno sconfitto. Hovhannessian, come del resto Malian, ama lasciar decantare le situazioni optando per i tempi lunghi e con un'introspezione dei personaggi che si fa graduale rivelazione della loro personalità. Nella società armena, patriarcale e tradizionalista, il volto di questa donna è un inno all'istinto di ribellione, la sua sofferenza è un segno di inquietudine.
Cresciuto alla scuola di Tarkovskij, come l'Hovhannessian di *Sole d'autunno*, è anche il giovane Suren Babayan, autore di un curioso film armeno di fantascienza, tratto da un racconto delle *Cronche marziane* di Ray Bradbury, *L'ottavo giorno della creazione.* Certo non nuovo se rapportato alla lezione di Tarkovskij, il film di Hovhannesian punta decisamente più sulla ricerca che sull'azione, (molta *science* spirituale e poca *fiction* per dirla con le parole di Hovhannes Pilikian, studioso di cinema armeno). Non del tutto risolto sul piano narrativo, ha però il pregio di tentare la metafora dei temi tipici della cultura armena (il ritorno, la perdita d'identità) attraverso un codice *altro* come la fantascienza. Su questo piano di lettura — simbolico, allusivo, aperto alla pluralità delle interpretazioni che ha i suoi referenti più illustri nei già citati Peleshian e Paradžanov — ci si può aspettare dal cinema armeno nuove pregevoli sorprese, a conferma di un patrimonio culturale che se non ha ancora toccato il suo zenit ha in sé gli strumenti per non sfigurare in quel ricco pianeta che è il cinema sovietico.

Roberto Ellero

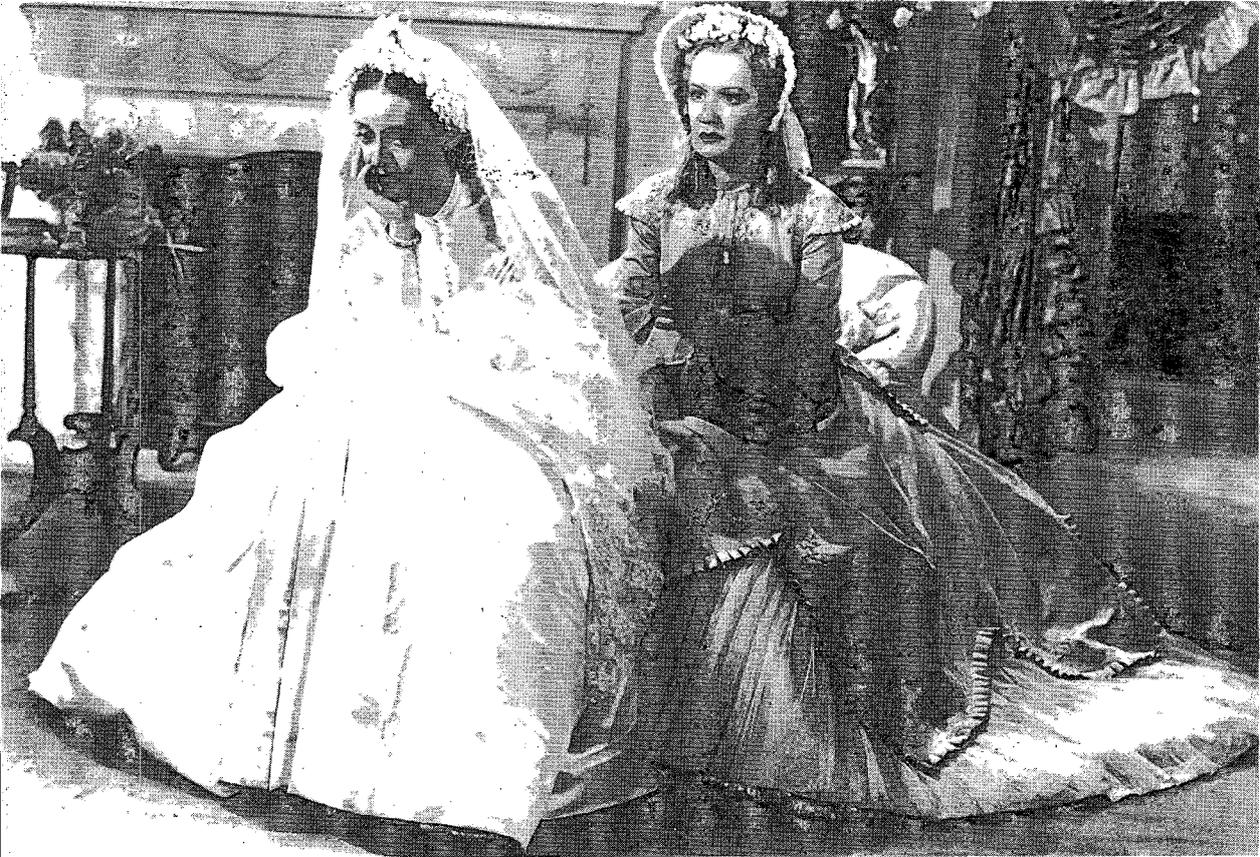
[1] La rassegna ha avuto luogo a Venezia (19-22 gennaio) e Milano (9-12 febbraio) promossa dal Comune di Venezia in collaborazione con l'Associazione Italia-U.R.S.S., il Collegio Armeno Moorat-Raphaël di Venezia, l'Università degli Studi di Venezia, il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena di Milano, l'Unione Culturale degli Armeni d'Italia. Nel corso della rassegna sono stati presentati: *Shor e Shor-Shor* (Shor yèv Shor-Shor, 1926) di Hamò Bek-Nazarov, *Pepò* (Pepo,

1935) di Hamò Bek-Nazarov, *Fegato* (*Tjvjik*, 1935) di Armen Manarian, *Karinè* (id., 1967) di Armen Manarian, *Abitanti* (Bnakitchner, 1970) di Artav Peleshian, *Cronache di Yerevan* (Yerevanian Orerì Khronikà, 1971) di Frunzé Dovlatian, *Maschi* (Tghamardik, 1972) di Edmond Keossayan, *In principio* (Skizb, 1973) di Artavazd Peleshian, *Le stagioni* (Tarvà Yeghanaknerè, 1975) di Artavazd Peleshian, *Nahapet* (id., 1977) di Henrik Malian, *Sole d'autunno* (Ashnan Arév, 1977) di Bagrat Hovhannessian, *L'albero del gelso* (Ttenì, 1979) di K. Melkonian, *Vivete a lungo* (Apretsèk Yerkar, 1979) di Frunzé Dovlatian, *L'ottavo giorno della creazione* (Ararman Outerort Oré, 1979) di Suren Babayan, *Un pezzo di cielo* (Mi Ktor Yerkink, 1980) di Henrik Malian e i due cartoni animati *Cane e gatto* (Shun u Katun) e *Nazar il prode* (Katch Nazar, 1980).
Inoltre a Milano è stato presentato *Sayat Nova* (1969) di Serghej Paradzanov.

C'ERA UNA VOLTA LA WARNER

«Hollywood/Lo Studio System/Il caso Warner Bros»: è il titolo di una rassegna retrospettiva e di un convegno internazionale di studi (presenti critici e studiosi americani) provvisoriamente ospitati dalla città di Pesaro nello scorso 14-19 dicembre 1982, sotto gli auspici della Mostra del Nuovo Cinema. Con il fine (si può leggere nella presentazione della rassegna) «di avviare, promuovere, documentare la conoscenza e/o la revisione di ciò che chiamiamo la 'storia del cinema'; un passato recente che, in verità, sta in molti casi ancora a mezza strada fra la cronaca e la storia».
Dunque, "il passato" prossimo del cinema statunitense, mitico ed avventuroso (se vogliamo usare un termine legato allo storico Lewis Jacobs), analizzato nella propria «quotidianità», disaminato, scomposto in parti essenziali e vagliato, soppesato, oggetto di visione: Hollywood e lo studio system, le *majors*, i teatri di posa, i film e i *tycoons*. Tutto, negli anni di maggior splendore, di massimo sfarzo, di estrema opulenza, di riproduzione a ritmo continuo dell'«Apparato»: i ruggenti... Trenta. E tutto, per delimitare in senso scientifico — quasi da chirurghi — il campo di indagine, visto e considerato attraverso le vicende e le venture, l'esempio specialmente, di una casa-tipo: la Warner Bros.
Il *Sistema* ha inizio, più o meno, con la generazione dei Thalberg (nel 1920 il giovane produttore acquisì la conduzione della Universal di Carl Laemmle), quando l'industria del film comincia ad organizzarsi su basi "capitalistiche" — terminanti infatti, dall'altra parte del Paese, nelle mani dei finanzieri di Wall Street — alla stregua delle grandi aziende d'inizio secolo (la Ford), lavorando alla catena di montaggio, assumendo schiere di registi, attori, tecnici, sceneggiatori, come, in un qualsiasi altro commercio, si potevano assumere impiegati, ragionieri, dattilografi, inservienti, operai. La Ditta sopra tutto, produttrice, distributrice ed esercente, della propria merce: le pellicole. E, in quanto Ditta, con un esclusivo e singolare *look*: al pari di un atelier d'alta moda che s'incroci per caso con uno stabilimento della Coca-Cola. Stile, innanzitutto stile, ovvero "marchio di fabbrica", che si rapprendeva in volti, storie, intrecci, individuabili — ed imputabili — a questo o a quello *Studio*, a questo o a quel produttore (ma mai a questo o a

James Cagney, Frank McHugh, Anthony Quinn, Ann Sheridan, George Tobias in *City for Conquest* di Anatole Litvak

quell'"autore", la parola "autore" non esisteva nel vocabolario dei Selznick, degli Zanuck, dei Goldwyn): ecco il segreto dello Studio System. Così scopriamo che «La MGM preferisce le epopee ai racconti anedottici, le commedie salottiere ai drammi, i fondali eleganti agli esterni semplici ('squallidi')», che la Twentieth Century-Fox «usa trame convenzionali con ingegnose varianti: i personaggi sono stereotipati; le motivazioni sono banali; il ritmo è rapido ed economico; i conflitti sono rozzi e le soluzioni finali scontate» (in *Hollywood lo studio system,* Leo C. Rosten, *I produttori,* Marsilio, 1982), che la Universal si era data — è sempre il 1930 — anima e corpo all'*horror film* con un *Dracula* ed un *Frankestein*, che l'RKO prediligeva il Musical "raffinato" d'ambiente aristocratico, la *sophisticated comedy* (Hepburn e Grant) e qualche azzeccato horror, e via di questo passo. E la Warner Bros?
I "giorni" della Warner datano 1923, quando, a Burbank, nei sobborghi di Los Angeles, Sam e Jack, venuti in California ad impiantare ciò che consideravano già dai primi anni Dieci, l'affare del secolo, varano la loro "Picture Inc.": l'insegna che adottano diverrà presto famosa e inconfondibile, uno scudo con le lettere WB in rilievo e la scritta trasversale WARNER BROS PICTURES INC. La specializzazione, per ora, esiste soltanto nell'idea di offrire alle masse grandi sogni da pochi centesimi, fino a quan-

Bette Davis e Miriam Hopkins in *The Old Maid* di Edmund Goulding

do Sam, per caso, mentre sta supervisionando la registrazione delle canzoni di *The Jazz Singer* (*Il cantante di jazz,* 1927, di Alan Crosland), impressiona, con il sistema Vitaphone, la voce di Al Jolson che grida: «Non avete ancora sentito niente, gente! Ascoltate questo!». È il sonoro, la rivoluzione: attori bocciati alla prova "orale", divi stroncati, impianti rifatti, "didascalisti" licenziati ed una nuova leva di scrittori, interpreti, *directors,* chiamati a sostituire i "pionieri". Lo *Studio* si getta nell'impresa con il vantaggio della progenitura: i film che il tirannico Jack licenzia sono, in massima parte, a sfondo sociale, parlano di giornalisti (*Five Star Final,* 1931, di Mervyn Le Roy, con Edward G. Robinson), di galeotti (*20,000 Years in Sing Sing,* 1933, di Michael Curtiz, con Spencer Tracy e Bette Davis), di gangster (*Fog Over Frisco,* 1934, di William Dieterle, con Bette Davis e Margaret Lindsay), ma senza dimenticare l'involucro dell'avventura, dell'amore (*The Letter,* 1940, di William Wyler, con la Davis ed Herbert Marshall), dell'emozione (*The Walking Dead,* 1936, di Michael Curtiz, con Bosri Karloff, o *Mystery of the Wax Museum,* dello stesso Curtiz, con Fay Wray, la "donna" di *King Kong,* e Lionel Atwill). In quegli anni, anzi, la WB inaugura due Generi cinematografici: il *gangster film* (con *Little Caesar*) ed il Musical più adulto, con i film coreografati da Busby Berkeley (tanto importanti, questi ultimi, in quanto la *major* si trovava proprio allora nei pasticci per essere pas-

sata da una produzione di venti pellicole musicali nel 1930, a sei nel '31 e a nessuna nel '32). Ma sempre con un occhio, sia pure da *entertainer*, ai problemi della gente: i Musical di Berkeley non accompagnano solo il New Deal e la Grande Crisi, ma li interpretano, li scandiscono e, a volte, riescono anche ad esorcizzarli. Pensiamo alla folla del numero *42nd Street* nell'omonima pellicola: sono uomini semplici, venditori ambulanti, baby sitter ed anche assassini, tutti figli della Depressione; oppure a *Remember My Forgotten Man* in *Gold Diggers of 1933* (*La danza delle luci,* 1933, di Mervyn LeRoy), evidente allusione alle misere condizioni di vita delle masse americane (attraverso una specie di accorata denuncia del trattamento dei reduci della prima guerra mondiale); o ancora, nel medesimo film, alla *performance* di Ginger Rogers che canta, vestita di dollari, *We're in the Money*, inno vero e proprio al "Nuovo Corso" rooseveltiano.
«La Warner Brothers — scrive Leo C. Rosten — punta sulle storie drammatiche e sui mélos, sulle avventure piene di azione con personaggi dall'aria di duri messi in situazioni violente»: ecco che, in base a ciò, le facce Warner sono segnate, ironiche, minacciose, ciniche, abbattute, impaurite, e si chiamano Paul Muni, James Cagney, Bette Davis, Edward G. Robinson, Pat O'Brien, Humphrey Bogart, anche, occasionalmente, Boris Karloff (gustosa e curiosa la sua interpretazione di un giornalista che fiuta lo scandalo e si fa passare per un pastore di pace in *Five Star Final*) e Spencer Tracy, "la faccia onesta dell'America", Errol Flynn, William Powell. Ed i registi, per quel poco che contano, sono Wellman, Wyler, Curtiz, Dieterle, LeRoy: esperti delle "ombre" e dei "drammi", affiliati ad un'idea tutta *yankee* dell'espressionismo alla tedesca.
E *questo* era lo Studio System: una macchina quasi perfetta, una fabbrica di operai del cinema, una nazione indipendente con un proprio regime, re, sudditi, vassalli, contabili e scribi, una legge ferrea, quella economica, ed un capo assoluto. «Le pellicole cinematografiche vengono fatte da una grande varietà di persone, alcune intelligenti, altre ignoranti, alcune con la voglia di fare un sacco di quattrini senza curarsi della qualità del prodotto, altre con il desiderio di fare dei buoni film e anche un bel po' di quattrini, quasi tutti... senza una buona conoscenza della gente nel mondo che li circonda, la maggior parte chiusi nel guscio della ricchezza e della fama, con la paura d'investire il denaro... e col terrore di un eventuale fallimento» (Seldes, *The Movies Come from America,* in *Hollywood lo studio system, op. cit.*), *that's entertainment:* lo show business posto come un feticcio sopra ogni altra cosa, è dunque il padre dell'arte cinematografica americana e si deve all'Impero che questi condottieri, o "capitani coraggiosi", o *tycoons* fitzgeraldiani, o semplici mercanti di sogni, hanno eretto, se esistono film come *Jezebel* (*La figlia del vento,* 1938, di William Wyler) o *Gone With the Wind* (*Via col vento,* 1939, di Victor Fleming, ma in realtà di David O. Selznick).
E *questa* è Hollywood! Di cui Michael Wood nel suo *L'America e il cinema* parafrasa la vicenda: «oltre quelle facciate di case, ti trovi nel deserto o nello *studio,* finisci insomma nella desolazione o nella finzione».

Claver Salizzato

IL NUOVO ISTITUTO LUCE

Marcello Sacchetti con la carica di Presidente, Giancarlo Zagni come Vice-presidente e Stefano Rolando come Direttore Generale sono stati chiamati a dirigere l'Istituto Luce nel marzo scorso. La nomina dei nuovi dirigenti è un ulteriore passo per rilanciare la società e metterla in grado di assolvere rapidamente i numerosi compiti affidatigli nell'ambito del settore cinematografico pubblico.
Discutiamo con Omer Pignatti, consulente dell'Istituto Luce, delle linee generali del progetto di ristrutturazione dell'esercizio in corso di elaborazione.

Qual è l'attuale situazione dell'Istituto Luce?

L'Istituto Luce sulla base dei nuovi statuti ha acquisito tutte le funzioni che erano di competenza dell'Ital-Noleggio: la produzione, la distribuzione e l'esercizio. I nuovi dirigenti e il nuovo Consiglio di Amministrazione elaboreranno nei prossimi mesi un progetto di lavoro complessivo per quanto riguarda l'assetto della società.

In quali condizioni è il patrimonio ereditato dall'Ital-Noleggio?

Il settore dell'esercizio, per il quale mi è stato chiesto specificamente l'elaborazione di un progetto operativo, è ormai del tutto inesistente; il listino è in buone condizioni, ma la produzione è tutta da ripensare e la distribuzione funziona solo in alcune delle cinque regioni in cui era decentrata.

Quali pensi che debbano essere gli orientamenti per un rilancio del cinema pubblico?

Credo che il rilancio del settore non possa non tener conto dell'attuale situazione del mercato. L'obiettivo principale rimane quello di intervenire all'interno del mercato con film di qualità per amplificarne l'incidenza economica e culturale. Quando parlo di film di qualità penso ai Taviani, a Olmi, a Ferreri e penso anche a una politica degli esordi meno selvaggia e disarticolata di quanto sia accaduto negli anni passati. Ma ciò che è realmente necessario è che l'Ente Gestione Cinema funzioni come organismo di coordinamento tra tutti i comparti dell'intervento cinematografico pubblico: il C.S.C., Cinecittà, la struttura sperimentazionale della Rai. Un rilancio del settore, inoltre, non può non tener conto degli errori del passato e soprattutto delle molte esperienze positive degli enti locali.

Quanto conta la riorganizzazione dell'esercizio in un programma di rilancio?

L'esercizio è, e deve essere, uno dei momenti centrali dell'intera operazione di rilancio, perché l'esercizio è lo strumento fondamentale della formazione del pubblico e del capitale economico ed è il mezzo più efficace per combattere una censura del mercato ancora attiva.

Quali sono concretamente le linee del progetto che stai elaborando?

Il progetto (che sarà pronto e sarà presentato solo tra un paio di mesi) prevede, grosso modo, la costruzione di un circuito cinematografico nazionale. Per le grandi città l'orientamento dovrebbe essere quello o di diverse sale dislocate in vari punti della città o, ancora meglio, di costruire multisale che tengano conto di tutte le innovazioni tecnologiche cosicché la proposta dell'ente pubblico possa funzionare da volano rispetto al settore privato e ogni film possa avere una sala adeguata al suo particolare consumo.
Il secondo punto del progetto dovrebbe prevedere l'acquisizione di 60-70 sale di prima visione nelle città capoluogo di provincia.
Il terzo punto deve studiare particolari provvedimenti per il Meridione che rimane la zona culturalmente più emarginata.

Quale è il costo di un'operazione di questa ampiezza?

Prima di tutto devo dire che è auspicabile una operazione a più partner: enti locali, regioni, Ente Gestione e eventualmente privati. Il budget di un'operazione di questo tipo si aggira intorno ai cinque-sei miliardi. Dai primi sondaggi per una gestione a più partner del progetto le reazioni sono state molto positive.
E se le volontà politiche sono concordi a livello locale e nazionale entro un anno sarebbe possibile operare concretamente.

Quale potrebbe essere l'effetto sul cinema di un circuito nazionale pubblico?

Sono convinto che un circuito di questo tipo deve puntare a far nascere una nuova produzione cinematografica e a spostare qualitativamente la produzione esistente offrendo spazi di mercato a film che non vengono importati o realizzati perché strozzati dagli attuali circuiti. La costruzione di un circuito nazionale può diventare la verifica di molti discorsi fatti in questi mesi sulla necessità di una politica culturale nazionale non ridotta al protezionismo o all'assistenzialismo. La partecipazione pubblica può favorire la trasformazione di alcune leggi del mercato legate alla parte più conservatrice e meno illuminata dell'imprenditoria privata.
Questo forse significherà anche prendere delle misure impopolari quali quelle di chiudere alcune sale perché il rilancio del cinema richiede la modernizzazione delle strutture e la riqualificazione degli addetti.

***a cura* di Enrico Magrelli**

IL LUNGO SONNO DEL CORTOMETRAGGIO

Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha tentato di rompere l'incantesimo che in Italia da parecchi anni paralizza la cinematografia scientifica e documentaria. Il «lungo sonno» del cortometraggio è stato almeno per un attimo interrotto dal 24 al 28 gennaio quando, nelle sale di proiezione del Centro, aperte al pubblico, sono stati proiettati i 149 cortometraggi partecipanti al premio di qualità.
Nella giornata del 27 si è tenuto, nell'Aula Magna del C.S.C., un convegno-dibattito, presieduto da Giancarlo Zagni e introdotto da Giovanni Grazzini.
Nella sua relazione Ernesto G. Laura, dopo aver ripercorso sinteticamente la storia, dalla nascita allo sviluppo, del documentarismo in Italia, ha tratteggiato i momenti di declino esplorandone cause ed effetti. Anche Massimo Mida nella sua comunicazione ha ribadito le perverse condizioni nelle quali si trova questo delicato settore della produzione cinematografica. Tutti gli intervenuti al dibattito, Giuseppe Ferrara, Lino Del Frà, Luigi Di Gianni, Riccardo Napolitano, Mario Bernardo, Claudio Racca, Virgilio Tosi hanno sottolineato che la legge, ormai vecchia di vent'anni, è superata nella sua visione filosofica come in quella operativa e non consente più al cortometraggio di sopravvivere dignitosamente.
E si è auspicato un intervento delle forze politiche per provvedére con urgenza a una nuova regolamentazione, tenendo conto delle nuove tecnologie e della realtà di mercato per consentire al cinema documentario di essere come esperienza autonoma con una funzione di informazione culturale insostituibile e non come sottoprodotto dell'industria degli audiovisivi.
Gli interventi di Mario Diacona, della struttura di ricerca e sperimentazione della Rai e di Paolo Basile, esperto di problemi giuridico legislativi nel campo cinematografico, hanno avanzato proposte concrete per uscire dalla crisi.
A questo proposito il documento che qualche mese fa era stato firmato da sessantacinque registi italiani ha confermato la sua attualità. Le prospettive che suggerisce, in una molteplicità di poli produttivi e in una diversità di meccanismi e di procedure, sostenuti anche dall'intervento pubblico in termini finanziari e di servizi, sembrano le uniche vie percorribili per far fare un "salto di qualità" al film scientifico, al film di documentazione etnografica, di sperimentazione, di informazione e a tutta la cinematografia didattica, superando definitivamente i limiti e le differenze precostituiti da formati, metraggi, durata e generi.

Nello stesso tempo si è ravvisata l'opportunità di sollecitare alcune iniziative promozionali:

a) il rilancio della produzione e della distribuzione da parte dell'Istituto Luce anche sulla base delle nuove funzioni assunte con l'accorpamento dell'Ital-Noleggio;

b) l'assunzione di responsabilità e di interventi da parte della Rai;

c) sensibilizzazione dell'emittenza televisiva privata per la produzione e diffusione di questo "altro" cinema;

d) sollecitazione nei confronti degli Enti Locali per l'attuazione dell'attività di produzione e di distribuzione che già è prevista nelle loro competenze;

e) affidamento al C.S.C. del coordinamento e della raccolta e della promozione del materiale documentaristico.

g.z.

Questo documento dell'U.N.A.C. è stato presentato a tutti i membri della commissione interni che studiavano l'ultimo disegno di legge sul cinema del Ministro Signorello nel Gabienetto Spadolini.

I documentaristi, operatori culturali, alcuni dei quali anche produttori del cortometraggio da loro ideato, non hanno alcun dubbio nel ritenere che l'attuale disegno di legge sul cinema, nella parte concernente il film di cortometraggio, è stato articolato in netto pregiudizio alla loro attività professionale e culturale, peraltro oggi assai precaria, sino alla totale esclusione dei benefici di legge in esso previsti.
Riferendosi a tale nuovo disegno ministeriale (art. 14 clausola e), ai fini del recupero del contributo dell'1,5% sull'incasso lordo delle giornate di spettacolo, nell'abbinamento al film di lungometraggio (art. 20, comma 4), i documentaristi nei confronti dei Distributori si troverebbero certamente in condizioni di sudditanza nel richiedere a questi un qualsiasi contratto di distribuzione, essendo inoltre impensabile che essi possano provvedere autonomamente alla distribuzione del proprio cortometraggio. Infatti, i documentaristi, non avendo alcuna forza contrattuale, subirebbero condizioni di strozzinaggio, l'ingerenza nei contenuti dei film ed anche una prevedibile concorrenza, così, come amaramente ricordano e testimoniano, avveniva nei tempi passati, prima della legge 1213, allorquando erano costretti a pietire e a sottostare ai ricatti della Distribuzione collegata con l'Esercizio per poter riuscire a far programmare i loro cortometraggi che avevano ottenuto dal Ministero la programmazione obbligatoria.
Riferendosi all'art. 25, comma 1, il concorso ai pochi premi di qualità (appena 25 di cui 5 C.E.E.!) è riservato *soltanto* ai cortometraggi che hanno ottenuto il mutuo della B.N.L., escludendo in maniera anticostituzionale (art. 21 della Costituzione) ogni iniziativa culturale ed imprenditoriale che vo-

glia divulgare liberamente il pensiero e l'informazione, e concorrere indipendentemente al premio governativo.
Nello stesso modo, (art. 20, comma 4) il beneficio del contributo dell'1,5% sull'incasso lordo delle giornate di spettacolo è consentito *soltanto* ai cortometraggi ammessi al mutuo, che data la limitatezza del fondo riservato, appena 900 milioni! (art. 20, comma 2) verrebbe assegnato (spartito) clientelarmente, esperienza docet, su presentazione di un progetto, scarsamente indicativo, trattandosi di un documentario, ridotto (art. 5, comma 2) anche a soli... 200 metri!
A fronte di tali rilievi e fondati timori, i documentaristi fanno le seguenti proposte:

1) il metraggio minimo del film di cortometraggio rimanga fissato a 290 metri e quello di animazione a 200 metri. (Ritenendo non possibile ridurre tali tempi di metraggio per una minima e seria elaborazione di racconto).

2) Vengano annualmente assegnati almeno 100 premi di qualità, irrinunciabili, (contro gli attuali 120 premi + 20 premi CEE annui) ripartiti in 3 quadrimestri, consentendo il concorso non soltanto ai produttori che hanno ottenuto il mutuo agevolato dalla Sezione Credito Cinematografico della B.N.L. su presentazione di progetto e preventivo (come previsto dal disegno), ma anche a quei produttori che hanno finanziato autonomamente il cortometraggio.

3) L'importo del premio di qualità, elevato a 15 milioni, venga rivalutato ogni due anni. (Onde evitare il decadimento qualitativo per effetto della svalutazione del premio, come si verifica oggi).

4) Il premio di qualità venga ripartito, come previsto nell'art. 25, comma 4, 70% al produttore, 20% al regista, 10% al direttore della fotografia.

5) La Commissione selezionatrice dei premi sia costituita da personalità qualificate, di primo piano nazionale, remunerate con un adeguato gettone di presenza, che motivi il richiesto impegno per la loro elevata professionalità. (Il ricorso alla Commissione-premi è insopprimibile, non potendosi praticare un libero mercato del cortometraggio culturale con l'Esercizio delle sale cinematografiche pubbliche ed anche perché è indiscutibilmente più serio assegnare premi e contributi sul giudizio di un film realizzato che su un progetto di... un documentario!).

6) Il premio di qualità venga immediatamente liquidato da un Ente Pubblico Culturale (Ente Gestione o altro) preposto alla diffusione e alla distribuzione, previa presentazione da parte del produttore del film di un atto di cessione del diritto di utilizzazione del cortometraggio premiato.
Tale Ente provvederà a fornire le copie agli Esercenti di sale pubbliche e alla RAI Radiotelevisione italiana obbligati alla programmazione ed anche agli Enti regionali ed altri Istituti incentivati o interessati alla diffusione del documentario culturale, ricavandone i proventi dovuti.

7) Il produttore del cortometraggio premiato, sarà tenuto a fornire una copia, il duplicato del negativo (controtipo) o il negativo originale e la colonna del film all'Ente Pubblico Culturale incaricato alla distribuzione.

I documentaristi sostengono con convinzione che in particolar modo le Amministrazioni regionali debbano contribuire alla promozione del cortometraggio attraverso la diffusione del documentario di contenuto sociale e culturale.
Pertanto è necessario che le Regioni riservino dei fondi prelevati dagli stanziamenti dello Stato per il finanziamento dei suddetti documentari, i

cui argomenti saranno proposti o scelti dai Dipartimenti culturali regionali. L'assegnazione del finanziamento, relativo al film, venga dato in appalto secondo criteri del concorso pubblico, riferito all'esame del progetto e del preventivo dettagliato ed anche ai titoli del produttore appaltatore.
I documentaristi, qui rappresentati, sono gli stessi che, interpellati a suo tempo, avanzarono al Ministro dello spettacolo in data 12 maggio 1980, interessanti proposte di orientamento per la stesura del disegno di legge nel precedente Gabinetto.
Con il presente documento, gli autori del cortometraggio, talvolta anche piccoli produttori, mirano a perseguire le finalità dell'attuale disegno di legge e non vedere vanificati i benefici riservati al film di cortometraggio. Vogliono prevenire l'instaurarsi di monopoli, di illeciti accaparramenti a profitto di pochi, con la conseguente degradazione del cortometraggio limitato ad interessi commerciali.
L'attuazione dei suggerimenti e dei metodi, qui proposti senza interessi di parte, può essere la garanzia per il mantenimento del livello qualitativo e l'incremento produttivo del cortometraggio, che per le sue potenzialità espressive e di contenuti deve rimanere sempre un valido e ineliminabile strumento di comunicazione sociale ed anche di formazione professionale e culturale.

Il Comitato promotore documentaristi

LA NOTTE DI SAN LORENZO: LA FAVOLA E LA STORIA

Bruno Torri

Nel cinema dei Taviani i momenti di rottura sono importanti come quelli di continuità, anche se forse sono al primo sguardo meno evidenti. È vero che alcuni temi e alcune modalità stilistiche ricorrono con maggiore o minore accentuazione in tutti i loro film, ma è anche vero che ogni nuova opera risulta diversa e spesso oppositiva rispetto ad altre. Dei Taviani non si può dire, come ad esempio di un Fellini, che sono gli autori di un unico film, anche perché le sollecitazioni autobiografiche, o sono assenti, o sono estremamente mediate e «mascherate».
Tutto ciò appare con particolare chiarezza ripercorrendo la loro ultima produzione, quella seguente a *Sotto il segno dello Scorpione, San Michele aveva un gallo* e *Allonsanfan*, tre opere che componevano, nonostante le pur notevoli differenze, una sorta di trilogia in cui il distanziamento storico-ambientale, le riflessioni di tipo saggistico filtrate nell'espressione artistica e soprattutto le aperture metaforiche funzionavano da tramite e svelamento di una complessa e contraddittoria problematica sintetizzabile nel bisogno e nel valore dell'utopia, nella sconfitta dell'urgenza rivoluzionaria, nella conflittualità tra l'individuo e la Storia; una problematica allora molto sentita e sofferta nell'ambito della Sinistra più tesa al nuovo e al diverso, la stessa cui i Taviani partecipavano — e partecipano — proprio con la loro creatività cinematografica. Poi sono venuti altri tre film che, per scelte contenutistiche e soluzioni formali, non solo si differenziano dai precedenti, pur mantenendo determinate, e rilevanti, ragioni ispirative, ma sono ancor più contrastanti tra di loro: quasi a dimostrare che al periodo della sostanziale unità di tensioni e attese e delusioni, riflesso nella ricordata trilogia, è seguito un periodo dominato principalmente dalla confusione e dallo smarrimento il quale richiede percorsi tematico-espressivi diversi, e quindi esiti diversi. Tanto che ognuno degli ultimi film sembra porsi anche come negazione e insieme, appunto per contrasto, come inveramento di quello precedente. Così si può «leggere» *Padre padrone*

— racconto di una difficile vittoria personale che appaga un'aspirazione tanto giusta quanto utopica, opera affermativa per eccellenza — come una risposta (un proseguimento-rovesciamento) di *Allonsanfan*, il film sulla restaurazione e sul ritorno al privato che fanno da contrappunto allo scacco tragico del volontarismo rivoluzionario. Ma a *Padre padrone* fa seguito *Il prato*, cioè la rappresentazione dell'invivibilità della vita per chi è più ricco di umanità senza avere, però, la forza o la possibilità di realizzare i propri desideri. *Il prato* finisce con parole di ribellione tanto sincere quanto velleitarie e, perciò, ancor più dolorose; e all'opposto di *Padre padrone* lascia trasparire che la disperazione è più forte e ineluttabile quando più alte e decise sono le istanze di autorealizzazione soggettiva. Non è affatto arbitrario considerare *Padre padrone* e *Il prato* due tentativi, pressoché antitetici, di comprendere e replicare alla fase attuale, succeduta a quella caratterizzata dal primato della politica e del collettivo, e dall'insorgere di nuove concezioni politiche e di nuovi movimenti collettivi. Dal 1969, l'anno di *Sotto il segno dello Scorpione* (ma si potrebbe risalire sino a *Sovversivi* che è del 1967), al 1974, l'anno di *Allonsanfan*, il cinema dei Taviani può essere visto e valutato anche come un particolarissimo contributo al coevo dibattito politico-ideologico, e come una raffigurazione molto traslata di tutto ciò che di quel dibattito costituiva il substrato esistenziale e la motivazione morale. In altri termini, nella filmografia dei Taviani è avvertibile indirettamente una cesura, già preannunciata da *Allonsanfan*, che distingue le opere in certo modo riconducibili, per così dire, al '68 e a quanto quella data cruciale ha significato, e le opere in certo modo riconducibili al cosiddetto «riflusso»; e in proposito c'è da notare un'ulteriore distinzione: che il primo gruppo di film, non a caso più compatto, è contrassegnato dall'adesione, sia pure critica, alla propria materia, mentre il secondo gruppo, sebbene volto anch'esso a interpretare criticamente la realtà circostante, sottintende sempre un distacco, o meglio, il rifiuto verso i moventi e gli effetti del «riflusso» stesso. Di questo atteggiamento è particolarmente rivelatore *La notte di San Lorenzo*. Anche questo film segna una svolta, poiché ribalta, senza tuttavia abbandonare il sentimento della tragicità del destino umano, la visione pessimistica del *Il prato*. Ma il vero elemento di novità consiste nel recupero di molti motivi presenti in altri film dei Taviani, anche i più lontani, e nella loro collocazione in una dimensione espressiva per molti versi originale e imprevedibile.

La notte di San Lorenzo rievoca, trasfigurandolo, un episodio di cui furono protagonisti, poco più che bambini, i due registi nell'estate del 1944 in Toscana; episodio che già era stato ricordato nel loro primo film — il documentario *San Miniato, luglio '44* girato nel 1974 — e che gli stessi autori avevano in programma di riproporre in un lungometraggio da più di dieci anni. La genesi e la gestazione del film sono di per se stesse indicative della volontà e, insieme, della capacità di aspettare il momento ritenuto adatto per riprendere un'esperienza vissuta tanto tempo addietro. Questo stimola una

domanda. Perché proprio oggi, secondo i Taviani, quell'episodio merita ancora di diventare oggetto di una narrazione e nello stesso tempo si carica (o può essere caricato) di significati nuovi e attuali? La risposta è possibile solo a partire dal *come* quell'episodio viene mostrato, e rivissuto, nel film. E non soltanto perché *La notte di San Lorenzo* è prima di tutto un'operazione estetica che per propria natura richiede un'attenzione prioritaria al *come*; ma anche perché i Taviani intendono, al fine di contestare implicitamente le tendenze dominanti nel presente, recuperare e riaffermare alcuni valori, non giustificati da apriorismi ideologici, bensì materiati in figure e avvenimenti esemplari, il cui riscontro è subito criterio di verità. Ma anche questa posizione etica deve trovare la sua specifica conferma nella legge formale che regola *La notte di San Lorenzo*. Anche per questo motivo, tentare una parafrasi, sia pure molto sintetica, del film diventa un modo per commentarlo. Però occorre evidenziare, congiuntamente, la procedura seguita dai Taviani per schermare la storia raccontata. Una storia racchiusa in un unico *flash back*, dopo un brevissimo prologo che «mette in scena» l'interno di una camera, con una grande finestra spalancata sul fondale visibilmente «falso» di un cielo stellato, dove una madre, per vegliare il sonno del suo bambino, ricorda e racconta una vicenda cui aveva partecipato più di trent'anni prima. Ma si tratta di una vicenda ricostruita, oltre che dalla memoria, dalla fantasia, anzi, dalla capacità di vedere (di scoprire) con sguardo infantile il mondo e insieme di «correggerlo» con l'immaginazione. Così i Taviani mimetizzano senza negare la spinta autobiografica, conferiscono una doppia ottica alla costruzione narrativa e pongono il film in un'area espressiva assai prossima alla favola e all'epos. La voce dolce e pacata della donna che ricorda e racconta è la voce convincente dell'esperienza, della ragione e della commozione; gli occhi della bambina che con stupore e accettazione scoprono che «tutto quello che accadeva era straordinario» sono gli occhi di chi ha il gusto dell'avventura, il senso del meraviglioso, la disponibilità a conoscere. Quella voce e quegli occhi servono ai Taviani come artifici stilistici per meglio articolare un «discorso libero indiretto» armonizzato con «visioni» soggettive; e inoltre contribuiscono a dare un'aura atemporale, quasi mitologica, a personaggi e situazioni che altrimenti sarebbero apparsi irrimediabilmente datati e invecchiati. Invece, i tempi bui della guerra, il clima di violenza e atrocità, la ferocia del fascismo e del nazismo, l'afflato libertario della Resistenza sono argomenti trattati nel film senza che questo risulti nostalgico o celebrativo o naturalisticamente verosimile. *La notte di San Lorenzo* contiene anche la Storia ma senza indulgere allo storicismo, manifesta preferenze e avversioni ma senza scadere nel riduttivismo consolatorio delle prediche e delle denunce, coinvolge una molteplicità di significati, ma senza esplicitare messaggi univoci.

Pur non avendo la forza metaforica e la densità semantica di *Sotto il segno dello Scorpione* o di *San Michele aveva un gallo*, anche *La*

notte di San Lorenzo appartiene al novero ristretto di opere che si offrono ad una esegesi continua, al limite inesauribile. E naturalmente può essere messo in un rapporto stretto e fecondo con altri film dei Taviani, per fornire nuove chiavi interpretative e per ricevere ulteriori illuminazioni critiche. In proposito, si possono osservare diverse analogie. Con *Sotto il segno dello Scorpione, La notte di San Lorenzo* ha in comune, assieme alla coralità del racconto, un nucleo tematico preciso: l'opposizione tra due gruppi che cercano la salvezza per strade diverse. In entrambi i film, c'è una comunità che resta ferma nella speranza che nulla di male succeda, mentre un'altra sceglie di muoversi, di sfidare l'ignoto, di non attendere passivamente gli eventi; e in entrambi i film è quest'ultima comunità a salvarsi, ovvero, a dimostrare che la libertà non è un dono che si riceve, ma è rischio e riscatto. Che poi i due film presentino pure delle convergenze nella «scrittura» (i risvolti picareschi, il tono favolistico) prova che gli autori mirano maggiormente a confessare

un'inclinazione etica che non a stabilire un viatico sicuro: l'opzione per la vita, per il bene, per il cambiamento non basta a cancellare l'ambiguità e l'ambivalenza insite in ogni comportamento umano, che pure nella rappresentazione artistica devono trovare il giusto rilievo; allo stesso modo il raggiungimento di una meta non è mai esente da lutti e dolori, e non assicura certezze per il futuro, come lascia intendere il doppio finale del film.

Un altro tema importante, quello della paura, della necessità di non restarne prigionieri, rimanda chiaramente a *San Michele aveva un gallo*. Come questo film, anche *La notte di San Lorenzo* mostra che, per fronteggiare la paura, l'irrazionale può valere quanto le argomentazioni razionali: in entrambi i film una filastrocca è usata come esorcismo verbale per farsi coraggio, per evitare che il buio si impadronisca della coscienza. Anche da ciò si può prendere spunto per riconoscere un *topos* particolarmente rivelatore della mentalità dialettica dei Taviani e della loro prassi creativa, cioè la tendenza, ogni qual volta definiscono un aspetto del reale o arrivano ad una conclusione, a suggerirne la provvisorietà e la compresenza, più o meno nascosta, del contrario. Sotto questo profilo, proprio l'epilogo del film, anch'esso brevissimo, è particolarmente rivelatore: nello stesso ambiente del prologo, la madre, che ha appena terminato di raccontare «una storia finita bene», guarda con amore e apprensione il suo bambino ripetendo la filastrocca che sillabava da piccola: i tempi sono ancora bui, il futuro fa ancora paura, l'ottimismo non è ancora giustificabile.

La notte di San Lorenzo ha una struttura episodica e frammentaria, anche se le diverse parti sono orchestrate in maniera da trovare alla fine una ricomposizione sostanzialmente unitaria. Come in tutti i film dei Taviani vi è un contenuto di pensiero molto marcato, ma questa volta si scorge con maggiore evidenza un debito all'emozione, appena stemperata, a tratti, da un velo di ironia. Si direbbe che gli autori abbiano voluto fare un film spontaneo, «ingenuo», popolare nell'accezione meno compromessa del termine. Indubbiamente *La notte di San Lorenzo* è la loro opera più libera e solare, quella dove le tensioni interiori e le «eccitazioni» di molti passaggi narrativi risultano quasi sempre controllate e «tradotte» in una misura espressiva classica, così matura e sicura da sfiorare la maniera. Ma di certo vi è un nesso esatto e obbligato tra la compiutezza (la semplicità e la felicità) espressiva e il senso ultimo che l'opera vuole comunicare. Questo senso si può raccogliere appieno accostandosi al film in modo contemplativo e partecipativo. Così è più facile capire che i Taviani possono dire, come la narratrice del film, «non so se le cose andarono veramente a questo modo, ma la storia è vera». E quindi è vero che ci sono impulsi primari e sentimenti elementari che sono anche degli imperativi morali, come «il dovere di sopravvivere» cui ubbidiscono i protagonisti del film che stanno attivamente dalla parte della vita; ed è vero che ci sono congiunture storiche che permettono di accumulare in pochissimo tempo le esperienze più contraddittorie e più durature, facendo emergere

tutta la ricchezza e tutta la complessità dell'animo umano, e rendendo persino attuabile — anche se solo per un fugace momento — la riconciliazione dell'individuo con la Natura e la Storia. Quella riconciliazione che, nel primo finale del film, è vissuta dall'anziano contadino il quale aveva guidato verso la salvezza i compaesani che, come lui, avevano deciso di cercarla.
Il senso ultimo del film, la sua rifondazione di valori perduti o dimenticati, è anche indice della sua inattualità; e forse proprio in questa inattualità esibita va individuato il perché della scelta dei Taviani di realizzare oggi *La notte di San Lorenzo.* Si può dire la stessa cosa sostenendo che *La notte di San Lorenzo* è un'opera contro l'«effimero». Un'opera con cui i Taviani sembrano affermare che quando l'arte non sarà più possibile sarà ancora necessaria.

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA: PRIME IPOTESI PER LA DEFINIZIONE DELLO STILE

Lorenzo Cuccu

Quasi vent'anni dopo — *Deserto rosso* è del 1964 — Antonioni è tornato a fare un film in Italia, a Roma: un film sul rapporto uomo-donna (sembra) e su un regista alla ricerca di un volto femminile attorno al quale costruire il suo nuovo film. Era fatale dunque che a questo supposto *revival* dell'autore corrispondesse il *revival* dei temi polemici che contrassegnavano il dibattito sul cinema di Antonioni negli anni sessanta: i dialoghi brutti, le ingenuità autobiografiche, le pretese intellettualistiche, la mancanza di una salda mano di narratore, i simbolismi goffi, appena riscattati da una eleganza figurativa e da una maestria registica che nessuno (quasi nessuno, a vero dire), si è mai sognato di contestare. Proprio come se questi vent'anni non fossero mai passati, né per la critica, né per l'autore. Sì perché, se quei «grimaldelli» si prendono per buoni, in *Identificazione di una donna* c'è proprio tutto: i dialoghi, che non hanno certo la pregnanza e la necessità dei grandi cinedrammi, né la secca, spesso ironica essenzialità dei «Godard» di allora, ma mettono in bocca ad attori mediocri, o — se altro deve essere lo stile — troppo poco «disinvolti», battute sentenziose, o pretenziose, o melodrammatiche; l'autobiografismo, che qui arriva fino al punto di esibirsi apertamente, senza pudore, nello scimmiottamento del personaggio del regista in crisi di idee; il *déjà vu* di un intreccio che non decolla e non morde, disperdendosi nella stracca tessitura di intenzioni narrative incompiute; il simbolismo, datato e un po' greve, della «scena della nebbia»; ed anche — ma sì! — l'«eleganza dello sguardo». Tutte cose rilette e soprattutto riascoltate in questi giorni.
Che fare allora? Ricominciare da capo a dire che i dialoghi devono essere proprio così e dunque non soltanto di «basso profilo» drammaturgico, ma anche, quando è necessario, sentenziosi, e pretenziosi e goffi, perché sono «materiali di registrazione», cioè parte del materiale esistenziale sul quale si posa l'occhio-orecchio della *camera*; e che «intellettualismo» e «autobiografismo» sono le false in-

Daniela Silverio

terpretazioni della necessità che l'attenzione percettiva di Antonioni ha di esercitarsi sopra un universo conosciuto, o di «parlare di cose che conosce», come Antonioni stesso ha dovuto ribadire per l'ennesima volta[1]: anche se, a dire il vero, questa volta arriva fino al punto di stabilire con Niccolò Farra un rapporto che è fatto anche di «prestiti», e dunque di momenti di complicità autoironica e forse, perfino, di momenti di «sintonia emozionale».
Ma limitarsi a ribadire questi argomenti, potrebbe sembrare un rinchiudersi nella sterilità di una posizione apologetica, incapace di produrre analisi reale. Ciò mentre in realtà non è affatto vero che nulla è cambiato, né per quanto riguarda la critica, né per quanto riguarda Antonioni.
In un saggio molto interessante apparso sui «Cahiers du Cinéma»[2], A. Bergala definisce la struttura di *Identificazione di una donna* in modo assai pertinente ed utile come punto di partenza di un processo di approfondimento analitico del film e di collegamento della sua struttura con i caratteri e la dinamica di quella che altrove ho definito la «visione problematica» di Antonioni[3].
Ricordiamo, sintetizzandole, le osservazioni di Bergala: il film si

presenta come *tracé tordu* nel quale non si sente mai la presenza di una struttura preesistente, di un piano d'insieme che programmerebbe la successione delle scene, degli avvenimenti; un film dove le cose si scoprono poco a poco, quasi piano per piano, e dove ciò che appare sullo schermo ha l'evidenza delle cose che si incontrano per caso e la credibilità immediata che al cinema è data da questo senso, così raro, della *contingence*; un film dove lo spettatore si sente alla pari con il personaggio principale, che si rivela altrettanto sprovveduto quanto lui davanti alle cose che gli succedono: senza alcun *décalage* fra ciò che sa il personaggio e ciò che sa lo spettatore. Un film insomma nel quale si ha l'impressione di possedere gli stessi dati e gli stessi strumenti di identificazione (lo sguardo, l'udito) del personaggio, e ciò nella più assoluta sincronia. Un film dove il cineasta rifiuta sistematicamente di regolare il gioco della differenza fra ciò che sa il personaggio e ciò che sa lo spettatore; dove il regista si vieta ogni tipo di ubiquità, dunque di alternanza del montaggio, e si sforza di «avanzare con lo stesso passo del suo personaggio e del suo spettatore». Un film costruito come una lente, come strumento di osservazione di ciò che sta accadendo mentre il film stesso sta passando: in opposizione ai film che sembrano essere nient'altro che l'illustrazione di un'osservazione o di una riflessione che sono anteriori o esteriori al cinema stesso. Dunque riassumendo: un film che ha la struttura del contingente nella tessitura della «storia»; che ha lo sviluppo dell'osservazione attuale su ciò che viene accadendo; che ha la forma della sincronizzazione di tre esperienze *in fieri*: quella dell'autore, del personaggio, dello spettatore. È quanto basta per poter dire almeno che esiste un'ampia portata di interesse di questo film a livello della determinazione delle strutture diegetiche e temporali nel cinema e, ancora, dei modi nei quali si può stabilire in forma specifica il rapporto fra «storia» e «discorso» nel film: insomma per dire che *Identificazione di una donna* può rappresentare un utilissimo testo-campione a partire dal quale contribuire lo sviluppo di una narratologia cinematografica. Ed è quanto basta, come vedremo, per permetterci di tornare a sviluppare in termini di continuità-modificazione il tema della «forma dell'attenzione», della «visione aperta, processuale, interrogativa». Potenzialità di discorso che potranno essere qui solo accennate.

Vediamo dunque come si determinano — a livello dell'organizzazione della «storia» e della forma dello «sguardo» — quei generali caratteri strutturali accennati sopra: scusandomi subito per il taglio necessariamente schematico.

La concatenazione degli eventi in forma di «contingenza» trova un suo primo termine di attuazione nella forma generale della connessione delle grandi unità narrative che rispecchia — ma, vedremo, con alcune peculiarità — quella solita di Antonioni. La forma prevalente è quella della disposizione in serie di sintagmi lineari, in modo da avere un «diagramma diegetico piatto», non gerarchizzato: insomma, come si dice, una struttura non architettonica, non sintat-

tica, paratattica invece, e che pure non elude *in toto* il ruolo di *vettore dell'intrigo apparente*, in particolare nella prima parte del film, nella quale in prevalenza si dipanano le grandi unità dell'intrigo apparente stesso: l'avvertimento, la ricerca del nemico misterioso, le prime attuazioni della minaccia, la paura e la fuga, la sparizione di Mavi. Ma una struttura soprattutto che serve ottimamente a realizzare quella *sostituzione continua dell'oggetto dell'indagine* che è il carattere preminente dell'organizzazione della «storia» a questo livello: Niccolò cerca il «nemico», ma in realtà osserva Mavi, che è dunque il vero oggetto da identificare, finché nel pieno della doppia ricerca non ne viene introdotto un altro, il volto femminile dal quale dovrebbe nascere e attorno al quale dovrebbe crescere il film da fare, mentre contemporaneamente si profilano altri possibili oggetti di identificazione... perfino il sole. Insomma una struttura lineare nella quale il procedere dell'intrigo apparente — attraverso ellissi temporali ed omissioni diegetiche sempre più ampie — fa da supporto, da vettore ottimale per il dispiegarsi della tessitura reale della «storia», costruita per accumulazione progressiva, aperta in avanti, di «contingenze» e di «indizi»: che è poi l'unico modo attraverso il quale si vengono costruendo, con lo svolgersi del film i personaggi e l'ambiente.
La forma della concatenazione casuale, lineare, aperta, viene accentuata da alcune precise scelte a livello della costruzione del *découpage:* con il ricorso a scelte che più di sempre neutralizzano le funzioni «inizio» e «fine» le quali, come è noto, più di ogni altra sono decisive per la definizione del carattere «chiuso» di una «storia», per la collocazione del suo «ADESSO» al passato, quindi al già conosciuto dal narratore e proprio per questo raccontabile, anteriore ed esterno al film, per usare i termini di Bergala.
Per la funzione «inizio» la neutralizzazione si realizza attraverso il ricorso — rarissimo in Antonioni — ad una struttura anacronica (BACD...) che rafforza l'usuale «attacco *in medias res*» e riesce ad evitare d'altra parte il sospetto dell'onniscienza e dell'ubiquità temporale del narratore che un tale tipo di costruzione inevitabilmente solleva: ciò attraverso la proposizione in termini di «soggettiva» dell'anacronia (primo incontro casuale con Mavi, il nascere del rapporto amoroso). Per quanto riguarda la «fine» poi, siamo sicuramente di fronte ad uno di quei finali aperti — anzi il più decisamente aperto, ma su questo tornerò più avanti — che, quasi proverbialmente ormai, caratterizzano il cinema di Antonioni, insieme alle ellissi narrative e ai tempi morti.
Un secondo aspetto è quello che riguarda la prevalenza quantitativa dei sintagmi lineari, all'interno dei quali esistono altri episodi anacronici di portata minore, che però sono anche essi esplicitamente motivati come «soggettivi» e marcati come tali da dissolvenze incrociate, mentre le forme di montaggio alternato sono minime, tutte motivate e funzionali (telefonate, dialoghi): a rappresentare, con la mobilità dello sguardo, l'attenzione dell'autore sui personaggi.

Dunque, sintetizzando, la struttura narrativa generale del film conferma il carattere di «serie aperta in avanti» determinato dalla continua sostituzione del filo narrativo, dell'oggetto dell'identificazione, da una parte; dall'assoluta linearità, aperta nei due sensi della struttura sequenziale, dall'altra: vettore ideale, dicevamo, per la disseminazione delle «contingenze» e degli «indizi» che costituiscono l'ordito interno delle sequenze.

Una *struttura indiziaria*, dunque: una struttura la cui complessità e la cui portata richiedono una qualche ulteriore specificazione.

Intanto si tratta proprio di indizi, cioè del formarsi, incompiuto nel corso del film, dei tratti che caratterizzano personaggi e ambiente, e non di informazione a piccole dosi, di quel gioco sottile di omissioni e di informazioni devianti che, ricorda lo stesso Antonioni[4], caratterizza per esempio il film poliziesco.

In secondo luogo, questa possibilità di costruirsi per accumulazione di indizi e di porsi quindi come processo di identificazione dei dati che la «storia» (i personaggi, l'ambiente) viene via via esibendo e la camera captando e decifrando, si determina proprio perché la presenza di un filo narrativo principale apparente può rafforzare, di quegli indizi, il carattere casuale, contingente ai limiti della non pertinenza.

In terzo luogo occorre riflettere sul fatto che quelli che chiamiamo indizi hanno quattro ordini di riferimento. Esistono insomma quattro tipi di indizi. Quelli che, distillati con estrema lentezza, riguardano i personaggi, le loro relazioni, la molteplicità di direzioni delle loro scelte possibili, del loro destino. Gli indizi, poi, che si riferiscono al mondo nel quale i personaggi e l'autore e lo spettatore vivono: i dati di una società violenta (le foto dei due terroristi), impaurita (la rete di sguardi carichi di paura e di sospetto che avvolge come una tela di ragno le azioni dei personaggi), capillarmente condizionata dalle regole della concorrenzialità mercantile (la giapponese che fotografa il modello e fugge) e dai processi di mercificazione e di spettacolarizzazione di massa dell'eros (la ragazza in vetrina), e così via...: e si tratta però di dati fuggevoli, colti in forma di allusione tanto più indiretta quanto più è corpulento il fenomeno. Esiste poi un terzo ordine di segnali, di indizi da decifrare: sono i segnali misteriosi che provengono dalla realtà presentata come entità enigmatica, da una dimensione della realtà che non ha un profilo, una «figura», sia pure sfuggente, come invece ha Mavi, come ha il mondo: sono indizi puri che rivelano per negazione un qualche lato inesplorato della realtà: il rumore che richiama Niccolò sul terrazzo, la forma strana sul ramo... un nido?, ma anche le ombre, i rumori, i suoni, le figure indistinte della sequenza nella nebbia, il lampeggiare ossessivo del semaforo: dati oggettivi, questi ultimi, naturali, eppure proposti come indecifrabili, come indizi che impongono la condizione della identificazione, della decifrazione come forma permanente del rapporto con la realtà.

Il quarto «strato indiziario», infine, riguarda già le scelte di regia, lo sguardo dell'autore e il suo essere sincronizzato, come dice Berga-

Christine Boisson e Tomas Milian

la, con quello del personaggio e dello spettatore: è lo strato che raggruppa una serie di indizi che potremmo chiamare «metastrutturali», intendendo con questo termine una serie di scelte che rendono evidente il fatto che il film che scorre è un processo di identificazione, di decifrazione che si compie contemporaneamente *nella* storia e *dalla* visione: potremmo ricordare, proprio solo a titolo di esempio, i sistematici attacchi di sequenza dall'interno di stanze buie, che sincronizzano le condizioni percettive della triade autore-personaggio-spettatore; o la battuta finale del bambino («e dopo...?»), che definisce la struttura *ad infinitum* della visione-narrazione, ne evidenzia la condizione strutturale; oppure quello stesso movimento di macchina sulla foto di Mavi, a marcare come ancora incompiuto il processo di identificazione di Mavi stessa, attraverso la messa in evidenza di un tipico strumento-oggetto di identificazione.
Dicevo che la serie degli indizi metastrutturali riguarda già le scelte di regia, riguarda cioè la dinamica della visione e la forma di processo di percezione-attenzione-conoscenza che essa assume, in un rapporto di continuità dinamica con la struttura che da sempre organizza lo sguardo di Antonioni e qui in piena omologia con la

struttura della storia: fatto, quest'ultimo, carico di conseguenze, come vedremo.

C'è da dire, intanto, che la prima di queste conseguenze è che la «visione», la presenza attiva ed attuale dello sguardo dell'autore, può essere qui segnalata in forme meno evidenziate, meno costrette a proporsi in modo forte per bilanciare la naturale attrazione esercitata dalla storia e dai personaggi, proprio perché esiste questa finalmente raggiunta omologia strutturale. In altri termini, è proprio perché la storia si presenta come corrente di indizi offerti ad un personaggio la cui funzione principale è quella di «vettore di identificazione»; è proprio perché, comunque, l'azione che progredisce sullo schermo è la messa alla prova di una attenzione, di una capacità-possibilità di una identificazione, è proprio per queste ragioni che il gioco della camera può stare molto aderente al personaggio, fare in qualche modo corpo con esso, con i suoi movimenti di attenzione, con la sua dinamica, senza che per questo la funzione della visione debba negare la propria autonomia strutturale, la propria presenza attuale ed attiva. Ed è curioso — ma solo per chi confonda modernità strutturale con novità tecnica — che ciò si realizzi anche attraverso una serie di scelte tecniche tradizionali, qualche volta quasi «primitive», che si sposano tranquillamente con altre che si allontanano invece dalla prassi normale almeno tanto quanto fanno parte della personale «tradizione tecnica» di Antonioni, e con altre ancora che comunque rivelano la sapienza dell'elaborazione tecnica dell'immagine.

Il punto di fondo è che le scelte di piano, di successione e di dinamica delle posizioni di macchina si dispongono secondo due assi fondamentali di selezione: quello della percezione *col* personaggio, così che le forme dello sguardo fanno proprio le condizioni percettive del personaggio stesso; e quello dello sguardo *sul* personaggio, ridotto esso stesso a «campo di indizi», a oggetto di decifrazione. E naturalmente — la differenziazione corrisponde a nostre necessità di analisi e di formalizzazione — nella concretezza degli episodi filmici i due assi di selezione si combineranno e si sovrapporanno, condensandosi comunque in una aderenza al personaggio che determina alcune esclusioni e alcune scelte di fondo.
Fra le esclusioni: salvo rarissime eccezioni (l'attacco sull'esterno della casa di Mavi, per esempio), sono in genere escluse tutte le dilatazioni, i cosiddetti tempi morti o «quadri bianchi», ma anche tutte le forme di composizione del quadro che stabiliscano una tensione tra personaggio e fondo, tutte le forme di bilanciamento o di determinazione policentrica della struttura del quadro stesso. E, così, sono in genere esclusi i campi «troppo lunghi», nei quali il personaggio finirebbe per dissolversi.

In sintesi, le scelte di taglio, di composizione e di campo, danno ragione — per questa volta — ad Antonioni quando dice — forse per legittima difesa nei confronti delle accuse di formalismo — che in tutto il suo cinema non esiste una scelta di inquadratura che non sia funzionale ai personaggi. Manca cioè qui del tutto la figura stili-

stica dell'*immagine sospesa*, la camera è tutta sul personaggio e le eventuali, apparenti divagazioni, sono nient'altro che funzioni di quella struttura indiziaria a più dimensioni della quale ho già detto.
Di questa piena aderenza al personaggio è un esempio la costruzione delle scene di dialogo, che è la più elementare possibile, giocata com'è su serie di campi-controcampi («esterni», però, sempre) a seguire le battute dei personaggi: una apparente rozzezza tecnica che è in realtà segnale dell'attenzione ai personaggi. E dello stesso ordine di scelte fa parte la logica delle variazioni di angolo sul personaggio, che si determina come aderenza ai movimenti di attenzione o di percezione del personaggio stesso, cioè come veicolo del passaggio dalla visione *sul* personaggio alla visione *col* personaggio o viceversa. E ancora lo stesso discorso (doppia funzione della visione: percezione *del* e *col* personaggio, che è poi decisiva per la realizzazione di quella sincronia percettiva aperta in avanti che caratterizza la struttura generale del film) vale per i movimenti di macchina. Un esempio: l'attacco della sequenza della gelateria, nel quale la camera, atteso l'avvicinarsi dal fondo di Niccolò, ha uno spostamento leggero a destra che prepara e permette la successiva rotazione a sinistra che va a posarsi, insieme allo sguardo di Milian, sullo sconosciuto seduto al tavolino: con una trasformazione dell'inquadratura da oggettiva in oggettiva/soggettiva che mi sembra rappresentare la sigla strutturale del film. Oppure un altro caso di eccezionale maestria nell'uso del movimento di macchina come veicolo della trasformazione della funzione del quadro: episodio dell'ultimo incontro con Mavi, con quel gioco della macchina da presa che prima segue Mavi nel suo avvicinamento alla finestra e poi prosegue il proprio movimento seguendo la traiettoria dello sguardo della donna che va a posarsi su Niccolò: traiettoria che verrà ripetuta (in soggettiva libera indiretta) a inquadrare la strada vuota, dalla quale Niccolò si è allontanato mentre la *mdp* indugiava in quel lungo primo piano di Mavi che basta da solo a raccontarci quello che sta accadendo.
Ho voluto insistere su questo punto perché esso mi pare decisivo per stabile la *continuità* e la *novità* che la visione di Antonioni presenta in questo film: perché questa dinamica combinazione degli sguardi (il passaggio, spesso «in diretta», da oggettivo a oggettivo/soggettivo) è la forma nella quale qui si determina la «visione estraniata», quella struttura della visione nella quale questa si pone come funzione di se stessa e non, o non solo almeno, della messa in scena dell'azione. In un film che è tutto «addosso al personaggio», lo *sguardo narrante* non poteva rivelarsi se non attraverso questo gioco di sdoppiamento/combinazione di funzioni: questo è dunque il modo nel quale si manifesta la continuità, ma, d'altra parte, è anche proprio in questa combinazione che si manifesta quella omologia fra struttura della storia e struttura della visione come processo aperto di decifrazione che rappresenta, a mio parere, la novità strutturale del film: novità perché non di un finto processo aperto si tratta, come quello di chi in realtà non ci racconta una «vi-

Christine Boisson

cenda che si fa», ma «miscela» i modi diversi nei quali una vicenda potrebbe essere raccontata.
C'è però un aspetto della costruzione del film che sfugge a questa struttura, e rimane dunque un problema, e potrebbe essere forse il segnale dell'emergere di un Antonioni nuovo: sono quelle brevi sequenze, o frammenti di sequenza che rompono la corrente di decifrazione e che potremmo chiamare *sequenze tonali*, costruite come sono sulla dilatazione di un tono emotivo e nella cui struttura assume una grande importanza il commento musicale. Ricordo, per tutte, quella della foto di Louise Brooks affissa al vetro ruscellante di pioggia; oppure l'ultima scena d'amore con Mavi, sotto quel lenzuolo bianco che pare scosso dal vento. Sequenze tonali, che sembrano quasi stabilire una nuova forma di rapporto di Antonioni con il personaggio, una forma di «consonanza emozionale» e che non possono essere viste solo come la realizzazione della convinzione che Antonioni ha maturato riguardo al commento musicale: cioè che esso debba costruirsi non come serie di variazioni di un unico tema (me ne parlò durante la proiezione del *Grido* al convegno di Ferrara), ma come scelta di temi diversi funzionali al tono di ciascuna sequenza.

Ma lo spazio si consuma rapidamente, è ora di trarre da questo schematico inventario di forme alcune conclusioni provvisorie.
«Un regista è un uomo come tutti gli altri. Eppure la sua vita non è normale. Vedere per noi è una necessità. Anche per un pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica... per il regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come *nuova percezione*»[5].
Questo scriveva nel 1963 Antonioni, e mi era sembrato allora il punto di partenza teorico, il livello di consapevolezza esplicita sul quale appoggiare l'analisi della struttura del suo cinema come attuazione di una forma dell'attenzione, come visione processuale e problematica, come processo di interrogazione del fenomenico.
Mi sembra ora che da quanto si è detto appaia chiaro che esiste nella struttura di «Identificazione di una donna» la coincidenza raggiunta con quella formulazione teorica. Con l'avvertenza però che non si è potuto trattare di un puro processo di messa a punto tecnica dello sguardo, e che per giungere alla piena trasparenza della nuova percezione cercata, la visione di Antonioni *doveva* problematizzare se stessa, fare i conti con se stessa, con la propria matrice originaria, con le proprie tensioni interne: doveva dunque dispiegare nello sviluppo diacronico quelle tensioni, quelle polarità irrisolte o risolte solo provvisoriamente, consolidandosi in una successione di fasi, di modi, che ho cercato di ricostruire nel mio vecchio studio sul cinema di Antonioni e che non è certo possibile ripetere qui in modo esteso[6].
Ma c'è un punto che è necessario richiamare: quello secondo il quale l'autorivelazione dello sguardo di Antonioni passava necessariamente attraverso un processo di messa a punto della funzione della «storia», del momento di invenzione, e dei suoi caratteri rispetto al «discorso», al momento della visione. E nella dinamica che ne seguiva si aveva una prima fase nella quale l'intreccio (ancora abbastanza «forte», abbastanza «convenzionale», abbastanza «chiuso») faceva da supporto necessario ma in qualche modo residuale al processo di visione interrogativa e problematica che si risolveva, in ultima analisi, nella formulazione di un'*immagine analogica*: in modo tale che processualità della visione non percorreva «in orizzontale» il film, ma piuttosto si sviluppava «in verticale» per così dire, identificandosi con la formulazione dei «frammenti sospesi» nei quali si risolveva, si componeva in una sintesi provvisoria la polarità interna allo sguardo di Antonioni.
E si aveva in seguito una fase nella quale lo strato di invenzione assumeva una struttura più pertinente adeguandosi ai caratteri della visione attraverso una strutturazione in forma di serie oggettuale-comportamentale aperta: ma contemporaneamente avveniva l'esplosione della «polarità», l'esplicita problematizzazione dello sguardo di Antonioni attraverso la sua attribuzione ad un personaggio guida, portatore della visione del regista o della sensibilità originaria che ne è la matrice: processo questo che si definiva nella

quadrilogia, si dispiegava esplicitamente in *Blow Up* e che il tentativo di *Professione reporter* sostanzialmente non risolveva.
Con *Identificazione di una donna* — e non è evidentemente questione di gerarchia artistica — si è finalmente compiuta, a mio parere, la conciliazione fra Antonioni e il proprio sguardo, il suo «relativismo connaturato», la stessa labilità che gli deriva dalla «ipercettività» che lo origina. La positività della «nuova percezione» è raggiunta: ne è spia il fatto — fondamentale dunque — che «storia» e sguardo, mondo e discorso possono avere la stessa struttura di attenzione-interrogazione irrisolta, ma senza lacerazioni, senza «dolore»; ne è spia il fatto che in «Identificazione di una donna» Antonioni ci presenta il suo primo finale realmente e compiutamente aperto: non «sospeso», come quella quadrilogia; né sospeso per quanto riguarda l'azione ma chiuso per quanto riguarda il «discorso», come in *Blow Up*, in *Zabriskie Point*, in *Professione reporter*, ma un finale letteralmente aperto, al punto di ribadire oltre se stesso l'«*e dopo...?*» come condizione permanente e positiva del narrare, del filmare, del conoscere.
E il discorso, ne sono consapevole, comincerebbe proprio adesso.

Note

[1] Vedi l'intervista rilasciata da Antonioni ai «Cahiers du cinéma», n. 342, pp. 5-7/61-65.
[2] ALAIN BERGALA, *L'exercice et la répétition*, in «Cahiers du cinéma», cit. pp. 8-11.
[3] In LORENZO CUCCU, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma 1973.
[4] Vedi l'intervista citata sopra.
[5] MICHELANGELO ANTONIONI, *Il fatto e l'immagine*, in «Cinema Nuovo», 1963, n. 164, p. 249.
[6] Vedi *La visione come problema* cit., capitolo 5°.

PER UNA STORIA DEL CINEMA ITALIANO

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, 1979.
Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, 1982.
Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Laterza, 1980.
Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Laterza 1981.
Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato, 1910-1914*. Laterza, 1982.

Se ancora oggi appare legittimo condividere ciò che scriveva nel '79 Lino Micciché, cioè in pieno boom editoriale, nella prefazione al suo *La ragione e lo sguardo* (... «persino i più seri apporti di studio sul cinema vanno considerati, a prescindere dal loro valore, tutti propedeutici alla fondazione di una *scienza del film*»), ci sembra altrettanto doveroso mettere in evidenza il notevole contributo che due opere di inusitata ampiezza e di largo respiro, in qualche modo parallele, vengono a dare a quella scienza e in particolare alla storia del cinema italiano. Non è certo casuale — approdata alla sua conclusione quella di Gian Piero Brunetta con il secondo volume della *Storia del cinema italiano* che arriva sino ai primi Anni Ottanta, e ancora in fieri quella di Aldo Bernardini sul *Cinema muto italiano* giunta al suo terzo volume — che esse appaiano, svettando, in un momento di maggiore riflessione della nostra editoria cinematografica e diremmo quasi in sincrono con l'evidenziarsi e il concretizzarsi di quella riflessione, dopo l'uragano di tanti titoli: con l'apparire del primo volume di Brunetta alla fine del '79 e del primo volume di Bernardini a metà del 1980. Così come non è casuale il fatto che entrambe partano (e vedremo come se ne differenzino) da un lavoro di ricerca globale e sistematico che punti a scendere «nelle vene» del nostro cinema, a toccarne zone oscure e spesso addirittura inesplorate; con la consapevolezza degli usurati strumenti conoscitivi impie-

gati in ricostruzioni parziali e frammentarie, in spesso utili ma incomplete monografie, in frettolose divagazioni celebrative; ma soprattutto con la sicurezza di offrire, con un così vasto materiale ricomposto, nuovi tragitti di lavoro, sollecitazioni non epidermiche a proseguire, in profondità, e in molte direzioni.

D'altro canto non pare ovvio ricordare che a lato di tanta dispersione classificatoria, encomiastica o più semplicemente pettegola, si sono venuti allineando nel corso degli ultimi anni, proprio sul piano della ricerca pluridimensionale, dell'interesse scientifico mostrato alle cose del cinema italiano e di discussioni e dibattiti, proposizioni e titoli apparsi subito di rilievo e indispensabili proprio nella direzione in cui si sarebbero mossi Bernardini e Brunetta. Si dice questo per sottolineare, a mo' di esempio, quale contributo operativo sia stato il lavoro a setaccio di Davide Turconi, Vittorio Martinelli e Sergio Raffaelli sul cinema muto; e per fare emergere, nello spessore dello scandaglio lanciato da Brunetta, quanto ha sollecitato — nel disegno di una rielaborazione complessiva — la straordinaria messa in opera dei materiali sul neorealismo fatta dalla Mostra di Pesaro, e gli studi concentrici e le antologizzazioni sul cinema del fascismo e del dopoguerra, da Quaglietti a Mida, da Argentieri a Caldiron e Cosulich, da Tassone a Fofi, allo stesso Jean A. Gili (si pensi al suo *Stato fascista e cinematografia*).

Jean-Luc Godard con le sue antiaccademiche e spesso folgoranti lezioni all'Università di Montreal nel '78 (*Introduzione alla vera storia del cinema*) ha ancora una volta messo in mostra le insufficienze e gli schematismi di tanta storiografia finora praticata; e anche se i suoi fertili ed eccitanti prolegomeni a una sognata storia del cinema finiscono poi col rivelarsi una autobiografia per immagini del cinema dello stesso Godard correlata a una visitazione delle ascendenze (sequenze tratte da film di Dreyer, Lang, Murnau, Ejzenštéjn, Dziga Vertov, Rossellini eccetera) con il posto privilegiato lasciato quindi ai «mezzi visivi di analisi», egli d'altro canto non può fare a meno di farci notare che «devono esserci degli strati geologici, degli slittamenti dei terreni culturali» che lo storico dovrà affrontare per osservare con occhio limpido il testo che ha davanti, cioè il film. E sono proprio questi strati geologici, questi slittamenti dei terreni culturali che Bernardini e Brunetta sono andati a trovare nella loro pluriennale ricerca. Dirà quest'ultimo, citando Lucien Febvre: «La storia si fa, senza dubbio, con documenti scritti, quando ce n'è. Ma si può, si deve fare senza documenti scritti se non ne esistono. Per mezzo di tutto quello che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare... Quindi con le parole. Con i segni. Con i paesaggi e con le tegole. Con le forme dei campi e delle erbacce. Con le eclissi lunari e con gli attacchi delle bestie».

Sono immagini (che peraltro piaceranno anche a Olmi) che bene introducono alla voracità onnivora di Brunetta e alla paziente famelicità di Bernardini, tutti e due insediatisi in banchetti dai tempi smisurati; e che, per proseguire la figura gastronomica, hanno un riscontro con quanto scrisse Brunetta nel presentare nell' '81 alcuni suoi articoli e saggi in *Cinema perduto* e che spiritosamente rimanda, in qualche modo, al disegno informatore della sua *Storia*: trattarsi cioè di «avventure picaresche di un ricercatore», di «bassa cucina filologica» in cui «ogni singola ricetta... cerca di ri-

ciclare materiali di scarto e li lavora a lungo con strumenti diversi, spesso tradizionali (di una tradizione nazional-popolare) e non di rado più sofisticati ed esotici. Per quanto mi è stato possibile ho tentato di mascherare il forte odore accademico con generose manciate di sali dell'ironia».

In realtà, sia per Bernardini sia per Brunetta, fuori dalle imbandigioni pantagrueliche, si è trattato di un rigoroso approccio scientifico: l'idea di battere a tappeto, e in équipe, il periodo preso in esame; dai film alle fonti, dalle strutture ai modelli culturali, dalla critica alla indagine sul pubblico, dalla organizzazione dello spettacolo alla politica delle istituzioni. Per Brunetta l'idea prese corpo ai tempi in cui portò a termine (1975) *Cinema italiano tra le due guerre* («Fascismo e politica cinematografica»), e doveva essere, all'origine, il risultato della collaborazione di un collettivo di lavoro; ma vista l'impossibilità di costruire nei fatti un disegno in quella direzione, l'autore finì con l'assumerlo in proprio, sempre sul piano di una ricerca sistematica e pluridimensionale. L'impegno di Bernardini è nato invece da una ricerca, finanziata dal Cnr sulle «Origini del cinema come spettacolo in Italia» nell'ambito dell'Istituto del teatro e dello spettacolo della facoltà di Lettere dell'Università di Roma, con la collaborazione di Giuseppe Cereda e il contributo di giovani studiosi, Cesare Biarese, Claudio Camerini e Maurizio Ragni.

Ancora un elemento, e non di poco conto, accomuna il lavoro, certosinico e ciclopico nel contempo, dei due autori, mettendo in evidenza il più macroscopico punto nero della cultura cinematografica del nostro Paese: il problema dei testi primari, cioè la salvaguardia, la conservazione e la catalogazione del patrimonio cinematografico (s'intende soprattutto quello del periodo muto: con copie inesistenti o come se lo fossero perché non visionabili, in quanto non controtipate, cioè infiammabili). Annota Bernardini: «Se ancora oggi la situazione è, a dir poco, molto precaria (di mese in mese nelle cineteche italiane metri e metri di pellicola rischiano di andare irrimediabilmente perduti), possiamo ben immaginare cosa avvenisse in un periodo in cui soltanto da qualche distributore privato, più o meno volenteroso o interessato, dipendeva la conservazione di quanto era rimasto intatto». E aggiunge senza mezzi termini Brunetta: «Nelle mie peregrinazioni di questi ultimi anni alla ricerca di ciò che resta del cinema muto italiano, mi sono andato sempre più convincendo che una mente swiftiana (lo Swift della *Modesta proposta*) ha regolato, con un sincronismo perfetto, il piano di distruzione dei film perseguito dalle cineteche con la supervisione delle istituzioni pubbliche e ministeriali, e che oggi il modo migliore e più economico per studiare il cinema italiano senza eccessive difficoltà e senza perdite di tempo, è quello di recarsi all'estero, dove gli archivi e le biblioteche funzionano e i materiali cinematografici sono facilmente accessibili, ben conservati e ben catalogati».

Il viaggio di Bernardini e della sua ricerca (se Brunetta si autodefinisce ricercatore picaresco l'aggettivo per l'altro viaggiatore potrebbe essere quello di monastico) comincia nel 1896 ed è soprattutto il rigoroso, minuzioso inventario di una eccezionale massa di informazioni reperite consultando archivi, collezioni di giornali e di privati, cineteche, fototeche, biblioteche, con decine e decine di documenti strappati alla polvere e all'oblio, ricostruendo con pazienza e analizzando al microscopio i meccanismi del-

lo spettacolo da fiera e da baraccone all'inizio e poi via via sempre più consapevole e istituzionalizzato nell'itinerario che condurrà il cinematografo da divertimento foraneo e ambulante a ospite invadente dei caffé concerto e dei «varietà», e infine a erede orgoglioso dei fasti non plebei del teatro (si veda a questo proposito, in ciascun volume, il ricco e variegato contributo delle appendici, dalle testimonianze sconosciute alla catalogazione di titoli e sale di spettacolo e loro parallela cronologia).

Punto focale della ricerca il passaggio quasi repentino, tra il 1910 e il 1912, dal corto al lungometraggio in cui l'Italia arrivò in anticipo sia rispetto agli Stati Uniti sia alla Francia, i Paesi che detenevano l'autentico potere cinematografico. «È interessante notare — rileva Bernardini — come a questa svolta decisiva per il futuro del cinema in tutto il mondo dessero allora i maggiori contributi cinematografie minori, come quella italiana e danese, che proprio per il fatto di disporre di strutture industriali e commerciali relativamente fragili e recenti, erano probabilmente più duttili, più aperte alle novità. In Francia e negli Stati Uniti il lungometraggio incontrava negli stessi anni forti resistenze da parte dei gruppi finanziari e industriali dominanti: avendo investito nel cinema grossi capitali, erano meno propensi ad affrontare le incognite e i rischi che il lungometraggio comportava». E nell'analizzare, con l'avvento del lungometraggio, l'esplodere quasi fisiologico del film storico, il kolossal «all'italiana» diremmo oggi, Bernardini parallelamente individua e mette allo scoperto quell'altro filone fondamentale dal quale rampollerà la pianta dannunziano-decadente del divismo italico, e cioè il «cinema in frac», ambientato entro scenari «squisiti», popolato di blasonati e divine, immerso nelle acque sciroppose del melodramma al quale aggiunge un correttivo più sapido qualche scarto sofisticato entro i recinti del teatro boulevardier: un vero e proprio genere che per l'autore «in qualche modo si può considerare, per il cinema degli Anni Dieci, l'equivalente di quello che sarà negli Anni Trenta il cinema dei telefoni bianchi». (Parallelo di certo suggestivo, ma probabilmente un po' azzardato, e che comunque richiede un ulteriore approfondimento visto che Bernardini lo formula sinteticamente in una nota a pié di pagina: basti pensare alla carica unicamente elusiva ed evasiva racchiusa in tanto cinema di regime rispetto alla enfatizzazione floreale e turgida di passioni — sia pure degradata — in cui, per ammissione dello stesso autore, poteva fiorire «un piccolo capolavoro» come *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini del 1913).

Anche Gian Piero Brunetta ha trivellato in profondità nella congerie di materiali del «muto» (si veda ad esempio l'analisi illuminante compiuta sul copione di *Cabiria* raffrontando le sobrie indicazioni tecniche di Pastrone e le didascalie auliche di D'Annunzio), ben consapevole anch'egli, come ogni moderno studioso del film e di tanti autori (si veda il già citato Godard delle lezioni canadesi), che ogni storia del cinema è *fondamentalmente* lo studio scientifico della sua lunga crescita silenziosa. Si è ricordato prima il viaggiare di Brunetta (lui fortunato, si potrebbe aggiungere, senza nulla togliere ai meriti acquisiti con borse di studio e titoli accademici) che gli ha permesso di prendere visione di molti film di cui in Italia non c'è traccia (tra cui *Inferno*, del 1911, di Bertolini e Padovan, citato tra i memorabili), ma certamente l'incontro più ghiotto e proficuo è stato quello con le set-

tantasette casse di documenti della George Kleine Collection depositati presso la Library of Congress che gli ha dato modo di avvalersi di contributi inediti, di prima mano e di grandissimo interesse. Kleine, famoso distributore, fu l'uomo che importò negli States e fece conoscere il cinema italiano tra il 1911 e la guerra, e dal suo imponente archivio esce per la prima volta, documentata, la storia di quel mirabolante successo, un fenomeno di cui tutti hanno parlato, ma soprattutto dall'esterno e per grandi linee.

E sempre a proposito di divismo, sia esso stampigliato nella monumentalità dei colossi o celebrato nella stilizzazione art nouveau delle stelle d'epoca, si legga questo ritratto della Borelli: «Più che su ogni altra diva contemporanea agisce, attorno alla Borelli, un'aura culturale ricca di echi e di riferimenti, dal liberty alle forme più facili e vulgate del decadentismo e del simbolismo, agli indubbi influssi preraffaelliti... In una fase della storia culturale europea che stava per essere travolta prepotentemente da nuove esigenze, favorite, su piani diversi, dalla prepotente diffusione della psicanalisi e dalla furia dissacratrice delle avanguardie, il gesto della Borelli e delle altre dive, che certo appartiene a quel 'cinema isterico' di cui parlava Salvador Dalì, riesce a coagulare, a produrre e a divulgare, sul piano di massa, atteggiamenti ideali, modi di vita, desideri coscienti, proiezioni inconsce, di un mondo che cerca di ritrovare nel cinema il comportamento fittizio di riti e comportamenti privilegiati che la guerra cancella di colpo per sempre».

Fra i tanti capitoli che Brunetta dedica, anche nel suo secondo volume, a settori poco frequentati se non ignorati dalla storiografia («il mestiere dello sceneggiatore», «la politica cinematografica dei cattolici» e «il fronte della sinistra», «le stagioni dell'associazionismo», «il cinema a Valeggio sul Mincio» — affascinante radiografia del rito cinematografico in provincia dalle sale parrocchiali alla loro progressiva trasformazione —; la riscoperta pendolare dei linguaggi e la stagione dei cineclub sino a «splendori e miserie dei generi»), quello intitolato «il lavoro critico e teorico» si presenta come particolarmente illuminante là dove ricordando che nel dopoguerra l'esercizio della critica più avvertita sembrò rincorrere i fantasmi di un falso problema, quello della «terza via», senza accorgersi di eludere le questioni di fondo, aggiunge: «In pratica quell'area della critica, che pure esercita un ruolo di forza egemone e trainante, non è dotata di armi, mezzi, conoscenze richiesti dal tipo di guerra in atto. Sociologia, psicanalisi, economia, linguistica, antropologia culturale entrano in misura irrilevante nella dotazione di base». Ove si aggiunga la semiologia, anacronistica rispetto all'epoca (e il più recente, e determinante, studio sui formalisti russi), si avrà il ventaglio della strumentazione critica, insieme con il già ricordato marxismo di stampo gramsciano, con i cui grimaldelli Brunetta tenta di aprire, spesso riuscendovi — e con una equità di giudizi e sistematico raffronto di opinioni che sostengono l'intero cammino — sentieri sperduti e piccoli fortilizi nascosti, e vecchie rocche muschiose da tempo impenetrabili. La spettrografia è quasi sempre chiarissima, il disegno progressivo di accumulo tutt'altro che farraginoso; inoltre, un lessico e una sintassi sfaccettati e brillanti rendono accattivante la citazione: Andreotti: «Nella sua maschera di giano bifronte continua ad apparirci anche oggi un po' l'orco e un po' la buona fatina del cinema italiano». Castellani: «Non viene chia-

mato per acclamazione dalla critica a far parte del gioco di squadra del neorealismo. È una riserva di lusso che per alcune stagioni gioca come titolare e indossa i colori del neorealismo, salvo poi diventare uno dei maggiori capri espiatori del processo di discesa della parabola neorealista». Matarazzo: «E il telefono nero sempre campeggiante al centro e ai bordi della scena, oggetto di grande importanza semiotica, vero e proprio punto nevralgico della comunicazione drammatica».

E se qualche imprecisione e distrazione galleggiano nel fiume impetuoso di immagini che arriva sino ai giorni nostri senza perdere lena (De Concini non è l'autore di una isolata regia ma oltre al film su Hitler ha diretto, e con incisiva emozione, *Daniele e Maria*; e Mario Camerini, là dove si parla dei compromessi accettati da molti registi dopo gli accordi Anica-MPAA, non può essere ragionevolmente compreso tra «gli autori di punta del neorealismo»), la costruzione dell'opera appare tra le più meditate e stimolanti: con l'attenzione periodica che Brunetta dedica alla trasformazione della lingua (e la collazione di tante battute di dialoghi testimonia, se ce ne fosse bisogno, degli altrettanti film visti in proiezione, analizzati avanti e indietro alla moviola e inseguiti nell'emissione selvaggia delle private) e con la capacità sapientemente evocativa di restituire, tra interpretazioni di statistiche e lettura di locandine, infissi pubblicitari, bustefoto e promemoria (insieme con lo sguardo rivolto ai «paesaggi» e alle «tegole» di Lucien Febvre), atmosfere, climi e temperie di un'epoca. Certo, chi volesse trovare in questi volumi un dizionario ragionato delle opere e dei personaggi rimarrebbe probabilmente deluso (rimanendo sconcertato ad esempio per la frettolosa visitazione di un Olmi e dei Taviani), ma in realtà il programma dell'autore era un altro: incanalare verso il gran mare dell'immaginario cinematografico italiano, materiali, sedimenti, detriti alluvionali dimenticati e insieme blocchi ben squadrati e omogenei, ricostruzioni puntigliose fatte sulla materia viva e non sulle cose morte.

Tant'è che in un così vasto e lussureggiante atlante storiografico che ha come bussola metodologica il pungolo interdisciplinare dell'accanimento analitico, non è difficile imbattersi, di continuo, in oasi di strenua capacità di sintesi; come questa: «Le immagini del cinema del dopoguerra, parlo di quelle di registrazione a caldo, pur nella loro carica di denuncia, scelgono la strada non della rappresentazione mostruosa, teratologica, della guerra, del fascismo, del nazismo, quanto una rappresentazione in cui il sacrificio possa essere interpretato come un ruolo catartico. La macchina da presa si ritrova al centro di uno spazio sconvolto, in cui sono stati distrutti tutti i rapporti e dove le unità di misura sono date dalle macerie: si tratta di muoversi lungo questo spazio, di ricomporlo con la stessa «pietas» con cui si ricompongono i corpi dilaniati dalla guerra, di ridefinirne tutte le dimensioni, di abbracciarne la totalità e salvarne ancora il senso di vitalità palpitante». O in una osservazione solo apparentemente paradossale sulla quale varrà la pena di riflettere (e a questo proposito, da un occhio critico pronto a puntare, da mondi sommersi, in tutte le direzioni, ci si sarebbe aspettato un maggior numero di incursioni, di certo fruttuose, nel gran territorio televisivo): «Le prime trasmissioni di grande successo popolare *(Domenica è sempre domenica, Lascia o raddoppia)* dimostrano come sia possibile costruire e far circolare con successo il divismo della vicina di

casa. Quasi senza accorgercene, e con ben diverse intenzioni, si valorizzano nella televisione democristiana, sul piano della costruzione di un divismo a conduzione familiare, le teorie zavattiniane». Che è forse il migliore omaggio che si potesse rendere al nostro grande Za.

Pietro Pintus

SCHEDE

a cura di **Guido Cincotti**

Danny PEARY: *Cult Movies. A hundred ways to find the reel thing* - London, Vermilion, 1982, in 4°, pp. 402, ill., £. 7,95.

Nessuno forse è in grado di definire il «cult movie». Più agevole spiegarsi perché un determinato film diventa oggetto di culto e tentare una classificazione delle varie specie riconducibili al genere: a questo si attiene l'A., che nella premessa fornisce un'elencazione pressoché esauriente e abbastanza convincente. Proviamo a sintetizzare: è un «cult movie» il film stroncato dalla critica ufficiale ma osannato dal pubblico; il film snobbato sia dalla critica ufficiale sia dal pubblico, ma esaltato dal critico di un giornaletto «off»; il film misconosciuto a suo tempo ma riscoperto in epoca successiva; il film che vien reso popolare dalla popolarità conseguita in film successivi da uno dei suoi interpreti o dal regista; il film che suscita nostalgia per il solo fatto di averci impressionati quando eravamo bambini. Ancora: possono fregiarsi del titolo di «cult movie» quei grandi successi del passato che vengono periodicamente rieditati, ma solo — attenzione — a patto che il successo attuale abbia motivazioni del tutto diverse da quelle iniziali. Insomma: *Gone with the Wind* non può essere un «cult movie» perché le folle che periodicamente ne rinverdiscono la popolarità mostrano di subire le medesime suggestioni di quelle che ebbero il privilegio di vederlo alla sua prima uscita quarant'anni fa; mentre *Casablanca* o *Singin' in the Rain* piacciono oggi per ragioni diverse da allora e, dunque, entrano di diritto nell'olimpo dei «cult movies». Al quale l'A. assegna cento titoli, rammaricandosi di non poter aggiungerne altrettanti; e di ciascuno fornisce un'ampia scheda, che privilegia il momento informativo — credits, trama — rispetto a quello critico (i commenti sono prolissi quanto carenti come approccio critico); e pertanto l'opera, benché espressione di uno snobismo culturale oggi diffuso, finisce per risultare di qualche utilità strumentale. Fra i cento titoli — superfluo esemplificare, in una scelta che fa dell'opinabile la sua stessa ragion d'essere — ve n'è uno solo in italiano: per la storia, *C'era una volta il West.*

Paolo BERTETTO: *Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi* - Milano, Bompiani, 1982, in 8°, pp. 170, L. 15.000.

Una storia del cinema italiano dell'ultimo decennio in forma di radicale e irridente «pamphlet». Tesi dell'A. è che «nulla delle grandi operazioni di ristrutturazione dell'immaginario cinematografico realizzate dal cinema americano negli Anni Settanta passa nel nostro cinema»: non le sperimentazioni sul linguaggio, non l'enfatizzazione della fascinazione filmica, non l'accrescimento di spettacolarità. Dannato al pregiudizio del «verosimile filmico», che altrove ha fatto il suo tempo, il cinema italiano soffre di ripetitività, di mancanza di fantasia, di provincialismo culturale: i maestri sono male invecchiati, la generazione di mezzo si trastulla con la propria impotenza, i giovani nascono cadaveri. Bertetto passa in rassegna tutti gli autori del decennio, massimi minori e minimi, compresi i defunti, non trascurando nessuno e non salvando nessuno. La provocazione è intelligente e impietosa: Bertetto sa graffiare con cattiveria e spesso lascia il segno. Suo limite, l'obbligo di una programmatica coerenza con la tesi, causa di evidenti forzature e di qualche contraddizione. Altro limite: l'assenza di un autentico quadro di riferimento culturale e sociale in cui s'inseriscano le opere; le quali, belle o brutte che siano, non sono monadi né frutto di esoteriche polluzioni avulse da un contesto.

Coll. «Cinégraphiques» diretta da François Chevassu - Paris, Edilig, in 8° grande, ill., s.i.p..
Voll. pubblicati: Jean GILI: *Luigi Comencini,* 1981, pp. 128; Jean-Loup BOURGET: *Robert Altman,* 1981, pp. 128; Louis CROS: *Les images retournées,* 1981, pp. 128; Marcel OMS: *Carlos Saura,* 1981, pp. 128; Aldo TASSONE: *Le cinéma italien parle,* 1982, pp. 280; Jean ZIMMER: *Cinéma érotique,* 1982, pp. 130; Emmanuel CARRERE: *Werner Herzog,* 1982, pp. 128; Noël SIMSOLO: *Fritz Lang,* 1982, pp. 128; Michel BOUJUT: *Wim Wenders,* 1982, pp. 128.

Morte o interrotte da tempo alcune collane classiche, che furono per anni punto di riferimento e di aggiornamento, l'editoria francese propone una nuova collezione, che sembra destinata al successo grazie anche a un'impostazione vastamente divulgativa e a una presentazione grafica cattivante. La formula è per lo più monografica, con ampio eclettismo di scelta. Dei nove volumi apparsi in un anno, sei son dedicati a registi, e di questi uno solo è un «classico» consacrato dalle Storie del cinema: Fritz Lang, alla conoscenza del quale il saggio di Noël Simsolo non reca alcun contributo veramente nuovo. Delle altre cinque monografie merita particolare attenzione quella di Jean A. Gili su Luigi Comencini: lo studioso francese è uno dei migliori conoscitori del cinema italiano, cui si va dedicando da anni in modo pressoché esclusivo. Di Comencini, «grande sconosciuto e misconosciuto del cinema italiano», egli ritraccia con cura meticolosa l'operosa carriera — trentadue lungometraggi, due inchieste televisive, sei partecipazioni a film a «sketches» più alcuni documentari — mirando a recuperarne, pur tra inevitabili zone d'ombra e qualche caduta, un'immagine di autore. Il cinema italiano è presente anche nel volume di Aldo Tassone, contenente sedici conversazioni con altrettanti registi, ciascuna preceduta da un breve saggio. Abbondantemente illustrati, i volumi palesano una volontà di penetrazione commerciale presso un vasto pubblico che può spiegare l'insufficiente approfondimento critico e la scrittura corriva che caratterizza alcuni di essi.

Pio BALDELLI: *Luchino Visconti* - Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1982, in 8°, pp. 366, ill., L. 25.000.

Nuova edizione, riveduta e ampliata, del saggio apparso nel 1979 presso il medesimo editore. Le revisioni sono di modesto rilievo; le aggiunte riguardano, naturalmente, gli ultimi film del regista: *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente.* Su quest'ultimo l'A. si sofferma in modo particolare, istituendo un raffronto minuzioso tra

alcune pagine del romanzo di D'Annunzio e le equivalenti soluzioni cinematografiche escogitate dal regista. Aggiornata anche la bibliografia.

Rainer Werner FASSBINDER: *Querelle,* a cura di Dieter Schidor e Michael McLernon - Fotografia di Roger Fritz - Milano, Ubulibri, 1982, in 8° quad., pp. 189, L. 35.000.

La «querelle» su questo film maledetto, divampata violenta a Venezia anche per l'appassionata difesa che volle pubblicamente sostenerne Marcel Carné, presidente di una giuria di opinione discorde dalla sua, sembra destinata a sgonfiarsi con la sua presentazione nei normali circuiti, che avviene — com'era nei voti e nelle generali previsioni — dopo un breve quanto ingiustificato ostracismo. Il film scandalo non suscita scandalo alcuno; e viene seguito dal pubblico con modico e educato interesse.
Opera immorale e morale, se non moralista, provocazione o confusione, autodifesa o auto da fé, testamento spirituale o esercitazione di stile, l'opera non sembra destinata a occupare un posto di particolare rilievo — se non per essere la sua ultima — nella foltissima filmografia di quel grande uomo di cinema che fu Fassbinder.
Questo lussuoso libro-album, tempestivamente apparso nell'imminenza della presentazione pubblica del film, contiene la sceneggiatura originale — già profondamente modificata da Fassbinder rispetto alla primitiva stesura di Burkhard Diest destinata a Schroeter o a Bertolucci —, i dialoghi definitivi, dal cui confronto emergono i tagli e i mutamenti apportati in fase di ripresa e di montaggio, tre brevi testi di Jeanne Moreau, Tullio Kezich e Olivier Assayas, una nota introduttiva del produttore Dieter Schidor, autentico padre spirituale dell'impresa, e una serie di oltre cento fotografie a colori, che malgrado l'accuratezza dell'impianto editoriale non rendono se non parzialmente i valori figurativi e coloristici del film, sorta di «cauchemar» rosso, giallo, indaco, qui raggelato sotto una patina opacizzante. Se già *Querelle* è un «cult movie», anche questa sua celebrazione grafica allieterà i suoi fans.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE AL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE*

Signor Ministro, Signori consiglieri, amici,
in una situazione difficile come quella che attraversa il cinema italiano, il ritorno del Centro Sperimentale di Cinematografia a una gestione normale dopo quasi otto anni è un fatto altamente positivo, di quelli che vanno salutati con simpatia perché restituiscono una punta di fiducia.
È un merito che si è acquistato personalmente il ministro Signorello, col quale ci vogliamo congratulare e al quale dobbiamo dire grazie, ed è per tutti un impegno molto serio, al quale si potrebbe accompagnare una punta di euforia. Si capirà più tardi perché ho fatto ricorso al condizionale.
Nessuno di noi si nasconde i molti e gravi ostacoli che dovremo superare per restituire al Centro la sua piena efficienza, per aggiornarlo ai nuovi tempi, per consolidare il suo prestigio, per farne uno strumento sempre più utile alla ricerca cinematografica, alla diffusione della cultura cinematografica, all'espansione della nostra industria cinematografica. Siamo avvantaggiati, è vero, da alcuni fattori. Il primo è il consenso che il ministro non vorrà farci mancare, soprattutto in questa prima fase di rilancio. Il secondo è la presenza, variamente operosa, che in tutti questi anni di sede vacante hanno assicurato al Centro i commissari straordinari (fra i quali mando un particolare saluto all'ultimo in ordine di tempo, il Direttore Generale De Paulis), il subcommissario Ernesto Guido Laura, il vice direttore generale Guido Cincotti, il personale, i docenti, che talvolta al limite dell'abnegazione hanno lavorato perché il Centro continuasse a vivere al meglio delle sue possibilità.
Il terzo fattore che dovrebbe consentirci di partire avvantaggiati è la sensazione che fra quanti sono qui riuniti potrà realizzarsi una calda, leale, amichevole collaborazione. Il Centro non vuole essere, e scusatemi il gioco di parole, un centro di potere. In questo Consiglio sono autorevolmente rappresentati ministeri, associazioni, enti ed organismi i quali non possono avere altro obiettivo che quello di fare del n. 1524 di via Tuscolana un luo-

* Relazione tenuta nella seduta dell'8 marzo 1982.

go di lavoro e d'invenzione, estraneo a polemiche personali e politiche che impediscono la piena efficienza di altre istituzioni, e al riparo dalla conflittualità pregiudiziale che solitamente si riverbera su ogni scelta quotidiana.

Sappiamo che non è vero che in Italia è tutto allo sfascio. Vi sono organismi che, pur essendo in continuo rapporto con le realtà mutevoli del paese e pronti a captarne gli umori, sottopongono l'attualità al filtro della riflessione critica e producono un genere di cultura che non è legato alle mode né muta configurazione a seconda delle spinte emotive.

Mi auguro di interpretare il pensiero di tutti i presenti dicendo che il CSC vuole modellarsi su ogni tipo di istituzione che affermi la permanenza di certi valori nonostante la dinamica particolare del settore in cui ci troviamo ad agire. Questi valori sono per noi la solidità della cultura storica, la fertilità di un patrimonio come quello custodito dalla Cineteca Nazionale, la modernità dell'educazione professionale impartita agli allievi, l'autorevolezza del corpo insegnante, la costanza dei rapporti con ogni altra istituzione pubblica e privata che miri allo sviluppo e alla qualificazione degli audiovisivi ma soprattutto dei film e dei telefilm, l'avviamento al lavoro di quanti passano onorevolmente attraverso il CSC, la qualità dei servizi che dobbiamo rendere agli studiosi, ai ricercatori, alle strutture produttive operanti nel nostro paese, il prestigio delle nostre iniziative editoriali, e infine, ma ovviamente era da mettersi al primo posto, la sollecitudine con cui ciascuno, a qualsiasi livello si venga a trovare, prima di rivendicare dei diritti senta il dovere di far bene il proprio lavoro.

Per non rispondere soltanto con parole di circostanza al saluto augurale del ministro Signorello, che ricambio con calda simpatia, vi espongo subito in misura inevitabilmente succinta i termini generali della situazione in cui ci troviamo all'inizio del nostro mandato, in modo che il confronto dei punti di vista e le relative delibere siano confortate dalla conoscenza almeno a volo di uccello della realtà in cui dobbiamo operare, naturalmente per modificarla ovunque sia necessario. Dico in misura succinta perché gli elementi che compongono la realtà del CSC sono numerosi e complessi, e il tempo a disposizione fra la nomina del Consiglio e questa sua prima riunione non è stato sufficiente ad analizzarli e approfondirli con la necessaria attenzione.

Il nuovo statuto del CSC, approvato il 23 dicembre 1976, è divenuto operante con decreto presidenziale del 5 dicembre 1977, ma già precedentemente, nel '75, il Centro era stato classificato fra gli enti pubblici cui si applica la legge cosiddetta del parastato. La gestione commissariale durava dal 13 settembre 1974, cioè da quando fu disciolto l'ultimo consiglio di amministrazione che era stato nominato il 26 gennaio 1969. Il CSC è strutturato in quattro unità organiche: quella inerente alla scuola, quella inerente alla Cineteca Nazionale, quella relativa alla Biblioteca e alle attività editoriali, quella dei servizi amministrativi. Il bilancio di previsione per l'anno in corso è, in pareggio, ma vedremo a che prezzo, di lire due miliardi e seicento milioni.

La scuola — È in via di svolgimento il biennio 1980-82, secondo il bando diffuso nell'agosto 1980 per 21 allievi italiani e 6 stranieri, suddivisi nei corsi di "realizzazione cinematografica e televisiva" (cioè di regia), "ripre-

sa cinematografica e videomagnetica", "scenografia ed ambientazione", "organizzazione della produzione". I 27 allievi attualmente al Centro (i 6 stranieri provengono da Colombia, Svezia, Bolivia, Danimarca, Jugoslavia, Venezuela) frequentano i corsi rispettivi: 11 quello di regia, 6 quello di ripresa, 5 quello di scenografia, 5 quello di organizzazione della produzione. Complessivamente le ore di lezione impartite dai docenti sono 86, per cinque giorni la settimana. Alcuni allievi hanno come traguardo, secondo la tradizione, la realizzazione di un saggio personale nell'ambito della propria specializzazione. Altri, una decina, sono attualmente coinvolti nella realizzazione di un lungometraggio in 16 mm., il cosiddetto "Progetto Manzù" che rappresenta un interessante tentativo di lavoro in équipe, cui il CSC ha voluto affidare l'immagine di un rinnovato metodo didattico e di una riconquistata ricerca di professionalità. I docenti sono 18, così suddivisi: regia (Glauco Pellegrini), direzione dell'attore (Luigi di Gianni), sceneggiatura (Ugo Pirro), ripresa cinematografica (Mario Bernardo), scenografia (Enzo Del Prato), costume (Marisa D'Andrea Polidori), organizzazione della produzione (Enzo Giulioli), economia cinematografica (Mario Gallo), tecnologia e registrazione suono (Antonio Appierto), storia del cinema (Orio Caldironi), cinematografia documentaria e scientifica (Virgilio Tosi), analisi del linguaggio cinematografico (Giuseppe Cereda), teoria del film (Mario Arosio), legislazione cinematografica (Paolo Bafile e Carmelo Rocca), montaggio (Roberto Perpignani), animazione (Enrique Butti).

Da una prima rapida consultazione risulta che la maggioranza degli allievi avanza forti riserve sulle capacità del CSC, quale oggi si presenta ai nostri occhi, di rispondere ai suoi fini istituzionali, sebbene quelli impegnati nel "Progetto Manzù" si dicano soddisfatti dell'esperienza pratica collettiva che stanno facendo. Mentre essi semmai fanno notare che, anche per la cristallizzazione burocratica, le strutture del CSC non erano preparate alla realizzazione di un lungometraggio, molti allievi lamentano la scarsezza della didattica, la insufficiente o nulla utilizzazione delle attrezzature tecniche, soprattutto televisive, la mancata programmazione delle materie di insegnamento, il carente coordinamento tra gli insegnanti, la contemporaneità di alcuni orari di lezione, il difetto di informazione sulle nuove acquisizioni tecnologiche, lo stato di abbandono delle strutture ricreative (il CSC dispone di una palestra, d'una piscina, d'un campo di pallacanestro). Gli allievi che non lavorano al "Progetto Manzù» lamentano in particolare che tale progetto, all'inizio presentato come un'esercitazione del primo anno, abbia poi assorbito risorse, anche finanziarie, giudicate eccessive. Sta di fatto che per ogni singolo saggio di diploma risulta oggi stanziata la somma di L. 2.500.000 e che il "Progetto Manzù" dovrebbe venire a costare sugli 82 milioni. Sembra maggioritaria, fra gli allievi, l'opinione che i corsi debbano avere la durata non più di due ma di tre anni, con un primo anno, di carattere propedeutico, nel quale tutti gli allievi siano tenuti a seguire tutti gli insegnamenti per meglio maturare le ragioni delle proprie future scelte professionali. C'è anche una forte richiesta di un corso per fonici, e notevole è la richiesta, soprattutto da parte degli allievi che si specializzano in regia e in ripresa, di rispistinare i corsi per attori. In una prospettiva per ora utopistica ma interessante, si fa infine presente che uno degli stabili facenti parte del complesso del CSC potrebbe essere tolto dall'attuale

abbandono e trasformato in alloggio per gli allievi, le cui borse mensili attuali (di L. 130.000 per i residenti a Roma e di L. 180.000 per i residenti fuori Roma) sono evidentemente insufficienti a pagare anche solo una camera d'affitto. Ricordo che gli allievi, per cinque giorni la settimana, fruiscono di un pasto gratuito alla mensa del CSC. Complessivamente essi costano al CSC solo 38 milioni.
Da parte loro gli insegnanti, tutti con contratto professionale a termine per l'anno accademico e nessuno a tempo pieno (complessivamente essi hanno gravato sull'ultimo bilancio per lire 87milioni), sono variamente critici nei confronti dell'organizzazione degli studi. Mentre il prof. Pellegrini, insegnante di regia, si dichiara compiaciuto dell'esperimento che sta conducendo con gli allievi impegnati nel "Progetto Manzù", altri fanno osservare come esso abbia almeno in parte rivoluzionato il sia pur vago piano di studi, consentendo legittimamente ad una parte degli allievi di non frequentare tutti i corsi previsti anche a causa degli spostamenti fuori sede resi necessari dalla lavorazione del film.
Fra i docenti non c'è unanimità di pareri né sull'opportunità di creare dei veri e propri esami annuali né sull'utilità dei vari saggi finali di diploma. Per alcuni essi sono una vera e propria "sciagura didattica" per l'intero secondo anno, sono finanziariamente dispendiosi e causa di malumori e frizioni perché solo una minoranza degli allievi può eccedervi. C'è un orientamento favorevole a trasformarli in programmi cinematografici e televisivi sponsorizzati da enti come le Regioni, il CNR, ecc., da realizzare a titolo di esercitazione finale negli ultimi mesi del biennio, senza che ciò vada a scapito della frequenza dei corsi, o a dare loro il carattere di un esame teorico/pratico con cui gli allievi possano mostrare di avere messo a frutto le conoscenze acquisite. I docenti sono invece pressoché concordi nell'auspicare una programmazione dei seminari, nel sollecitare il funzionamento della commissione prevista dall'art. 7 dello statuto per il coordinamento e l'impostazione del programma didattico, nell'incrementare gli incontri con autori, produttori e tecnici estranei al Centro, nel creare rapporti stabili con l'Accademia d'Arte Drammatica per l'interscambio di esperienze fra gli allievi, nell'invocare l'utilizzazione delle attrezzature, soprattutto quelle dello studio televisivo che fu costruito nel 1960 e poi adattato al colore.

Cineteca nazionale — La Cineteca acquisisce per legge, dal 1950, attraverso il Ministero, una copia positiva di ciascun film italiano, e dal 1965 il controtipo negativo dei film che hanno vinto un premio di qualità. Degli uni e degli altri essa fa un uso discrezionale di diffusione culturale dopo cinque anni dall'uscita del film. Complessivamente questa sezione conta circa 6000 film, dei quali però soltanto un 200 sono fruibili per la circolazione, perché gli altri attendono di essere ristampati. A questi film acquisiti come ho detto per legge, si aggiunge qualsiasi altro film italiano o straniero di cui la Cineteca sia venuta o venga in qualche modo in possesso. Si tratta, fra negativi e positivi, di oltre 15.000 film, 600 dei quali sono stati messi in condizione di entrare nei circuiti culturali. Per ristampare tutti gli altri la spesa si aggirerebbe sui 10 miliardi. Tutto il materiale della Cineteca è ovviamente anche messo a disposizione delle esigenze didattiche del CSC.
Manca un regolamento della Cineteca. Attualmente essa riscuote una somma modestissima aggirantesi sulle 30.000 lire su ogni film dato in vi-

sione fuori dei suoi locali. È in via di realizzazione un nuovo magazzino per la conservazione dei film, resosi da tempo indispensabile. Esso sarà sotterraneo. Totale della spesa presumibile: 1 miliardo e 600 milioni di lire. Per legge la Cineteca riceve dallo Stato 500 milioni annui. Un ulteriore contributo di annue lire 1 miliardo e mezzo è stato stanziato per gli anni '82, 83 e 84.

Biblioteca e attività editoriale — La biblioteca, considerata fra le più ricche del mondo in questo settore, conta oltre 20.000 volumi (il 40% relativi al cinema e alla TV). Il ritmo annuale di acquisizione è di circa 1000 volumi. Nel 1973 fu stampato un primo catalogo. È fermo da tempo il catalogo per argomenti, per il quale sarebbero necessarie almeno 200.000 schede. Vengono inoltre acquistati 150 periodici italiani e stranieri, dei quali due terzi riguardanti il cinema. La Biblioteca è frequentata da allievi, da insegnanti del CSC e da liberi studiosi. Un Ufficio documentazione comprende dal 1972 uno schedario, concordato con la FIAF, di tutti gli articoli che appaiono su 120 periodici di cinema e TV, uno schedario dei settimanali istituito nel 1977, che riguarda una dozzina di testate italiane non di cinema limitatamente agli argomenti cinematografici, e uno schedario di quotidiani che concerne dieci testate. Alla Biblioteca e all'Ufficio documentazione sono addetti un dirigente, due assistenti, due dattilografe. Il bilancio dell'82 stanzia per questo settore appena 13 milioni. Manca un apparato per la produzione e la lettura dei microfilm.
L'attività editoriale è congiunta per la parte amministrativa con quella della Biblioteca e della Documentazione. Esiste una convenzione con le Edizioni dell'Ateneo, stipulata ex novo nel 1977, la quale prevede che l'Editore curi il magazzinaggio della rivista «Bianco e Nero» e del «Filmlexicon», gli abbonamenti e le vendite, metta a disposizione del CSC due dipendenti per la redazione e compensi i collaboratori. In cambio il CSC dà all'Editore un contributo annuo di 45 milioni.
La rivista «Bianco e Nero», affidata dal 1977 alla direzione di Ernesto G. Laura (redattore capo Guido Cincotti), è in grande ritardo, rispetto al ritmo di uscita che dovrebbe essere bimestrale, per vicende tipografiche definite angosciose. Soltanto per il 1984 sarebbe possibile rimettersi al passo, ma è evidente che dovremo studiare al più presto il modo per affrettare la normalizzazione della rivista, la quale resta la più autorevole fra quante di cinema ne escono in Italia e ancora dotata, all'estero, di grande prestigio. Sono a carico del CSC le spese per la stampa di «Bianco e Nero».
Il «Filmlexicon», che fra il 1958 e il '67 pubblicò in sette volumi la parte relativa agli *Autori*, e nel '74 fece uscire due volumi di aggiornamento, ha in preparazione da anni i cinque o sei volumi relativi alla parte *Opere* nella quale per ogni film che abbia lasciato un segno nella storia del cinema mondiale ci sarà una scheda storico-critica. Le previsioni sono che il primo volume non potrà essere pronto prima di 3-4 anni. Ci si chiede se nell'attesa non converrebbe pubblicare altri due volumi di aggiornamento della parte *Autori*, che potrebbero essere pronti entro un anno. La spese cui si andrebbe incontro è di circa 60 milioni a volume.

Servizi amministrativi — Il personale del CSC conta 47 dipendenti di ruolo (più 5 precari), cioè il 50% dell'organico che ne prevede 92, compresi i diri-

genti ed escluso il Direttore generale che è fuori organico. Tale personale è così suddiviso: 4 dirigenti (come prevede l'organico), 22 impiegati amministrativi su 43, 21 tecnici su 45. La legge sul parastato comporta servitù molto pesanti, e sembra giusto dire che molte carenze del CSC, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzazione degli impianti e l'efficienza di quelli in funzione, derivano dall'obbligo di rispettarla con un organico così largamente incompleto. Basti sapere che gli oneri per il personale in servizio sono calcolabili sui 900 milioni, ai quali si aggiungono gli oneri previdenziali e assistenziali (170 milioni), quelli per il fondo liquidazioni, per il personale in quiescenza, ecc.
Abbiamo avuto un primo contatto coi due Sindacati (la Triplice e un sindacato autonomo) ai quali è iscritta la maggioranza dei dipendenti. La richiesta pregiudiziale è che il CSC sia rifinanziato con un provvedimento che lo svincoli dal Fondo speciale per la Cinematografia. Subito dopo i sindacati chiedono che si arrivi ad una precisa attribuzione delle competenze dei dirigenti, dei collaboratori, di tutti i dipendenti, che si provveda a nuove assunzioni per rinforzare l'organico, che si corrispondano al personale trattamenti accessori e integrativi sulla base degli indici di produttività. CGIL, CISL, UIL contestano inoltre l'applicazione delle norme contrattuali al dirigente superiore Guido Cincotti, e lamentano che il Collegio dei Revisori non abbia ancora espresso il parere richiestogli al proposito.

Finanziamento — Il CSC riceve in massima parte (l'89%) i suoi finanziamenti dallo Stato. Alla legge del 1980 che gli destina un miliardo annuo se ne aggiunge da quest'anno un'altra che gli destina 160.000.000. A queste somme sono da aggiungere quelle per la Cineteca di cui ho già parlato, finalizzate comunque per legge alla Cineteca stessa. Si tratta in ogni caso di cifre lorde (gli oneri tributari si calcolano sui 16 milioni). Sia chiaro fin dal nostro primo incontro che questi finanziamenti sono assolutamente inadeguati alle necessità del CSC, e che è principalmente da riferire a questa inadeguatezza la massima parte delle carenze denunciate dagli allievi, dai docenti, dal personale, da molti di coloro che negli anni scorsi hanno avuto occasione di servirsi del CSC.
L'insufficienza del personale, lo stato in cui si trova la maggior parte delle attrezzature, la grande difficoltà di corrispondere alle attese di chi vorrebbe restituire al CSC la sua piena funzione storica derivano dalla modestia del bilancio. Quello per l'esercizio 1982 prevede la parità fra entrate e spese, ma è una parità conseguita a prezzo di duri sacrifici (cito dalla relazione illustrativa firmata dal commissario governativo), di un'impietosa falcidia delle spese, di una radicale rinunzia a una parte sostanziale delle attività del CSC.
In attesa che sia approvata la nuova legge sul cinema (in cui peraltro si contempla per il CSC un finanziamento già oggi insufficiente), e qualora non si potesse stralciarne la parte al CSC relativa, l'impennata delle spese sarebbe tale, per l'aumento del costo del lavoro, che il CSC potrebbe appena far fronte agli oneri per il personale in servizio, per gli organi dell'Ente, per la manutenzione, e sarebbe in dubbio anche la possibilità di bandire il concorso per l'anno accademico 1982-84. La relazione del Commissario straordinario alla quale mi sono riferito recita testualmente: «L'impostazione dell'attuale bilancio non consente di prevedere per l'autunno 1982

neanche la ripresa dell'attività didattica così come svoltasi sinora. Sempreché non intervengano fatti nuovi, col 1982 il CSC cesserà nuovamente di svolgere quello che fra i suoi molti compiti istituzionali è forse il più importante e comunque quello di maggiore risonanza all'estero, cioè la formazione professionale di giovani desiderosi di intraprendere una qualificata carriera nel settore del cinema e della TV. Solo a patto che sia sì condotto a termine il secondo anno del biennio 1980-82 ma non vi sia ripresa autunnale il bilancio preventivo contiene la spesa negli stessi limiti del 1981».

Fin qui la relazione del Commissario. Debbo aggiungere che saranno sottoposte al Consiglio delle proposte di variazione a detto bilancio, tali da far scongiurare il pericolo di non bandire i concorsi per il prossimo biennio. Resta che tutto dovrà essere ridimensionato, dai corsi alle esercitazioni pratiche, dai laboratori ai seminari, dai servizi della biblioteca all'attività editoriale. E si teme che i saggi di diploma debbano essere ridotti a due o tre.

Signor Ministro, signori consiglieri, mi auguro che nessuno abbia pensato di chiamarci a gestire il collasso del CSC o la sua mera sopravvivenza burocratica, mi auguro che si sia stati chiamati a restituirgli impulso se necessario correggendo errori e negligenze del passato, ripensando i suoi modi di esprimersi, intervenendo con urgenza là dove occorra. Le direzioni in cui dovremmo muoverci sono, come ho accennato, numerose. La mia personale impressione è che la struttura generale del CSC possa restare qual è, ma che i suoi contenuti debbano essere rinnovati, nello spirito di uno statuto il quale ci consente ampio spazio di manovra. Per quanto riguarda la Scuola, credo indispensabile procedere a una revisione del corpo insegnante e alla stesura di un programma di studi che esso deve puntualmente svolgere nel corso del tempo: tale da prevedere un equilibrato sviluppo della didattica e delle esercitazioni pratiche. Quale che sia la specializzazione scelta, mi sembra che i diplomati devono essere in grado di conoscere il funzionamento di tutta la macchina cinema. In un piano di riforma degli insegnamenti comprenderei in ogni caso quello di ripresa televisiva, e personalmente sono favorevole al ripristino di quello di recitazione e di fonica. Vedrei con simpatia anche il prolungamento degli studi, in modo da coprire un triennio, ma organizzato in maniera che almeno per un anno gli allievi vecchi e nuovi convivano. Sarebbe auspicabile che il grande teatro di posa di cui il CSC dispone fosse messo al più presto in regola con le norme di sicurezza, per iniziative anche dall'esterno che potrebbero portare al CSC benefici contatti col mondo della produzione.

Il cosiddetto "studio televisivo", allogato in apposita palazzina, va messo in condizione di non essere soltanto un decorativo fiore all'occhiello: bisogna affidarne la verifica, il controllo, la responsabilità costante e sistematica a un tecnico proveniente dalla RAI o dalle TV private, e corredarlo di tutta la strumentazione necessaria al regolare funzionamento, dalle riprese al montaggio.

Occorre razionalizzare il contributo della commissione didattico-culturale prevista dallo statuto ed ottenere un coordinamento tra i docenti, studiare la possibilità di corsi speciali, da convenzionare almeno con le Università e le Regioni, di corsi liberi di alfabetizzazione audiovisiva, di corsi per stra-

nieri in collaborazione con il Ministero degli Esteri. Nel rispetto delle leggi vigenti si potrebbero trasferire in cassetta alcuni film importanti nella storia del cinema e metterli a disposizione delle biblioteche comunali. Si potrebbe riprendere il tentativo di aprire nel centro di Roma una sala che programmi i film della Cineteca. Si dovrebbe pubblicare metodicamente le sceneggiature di film depositati presso la Cineteca e costituire un fondo di film per l'Univesità che venga incontro alle necessità didattiche della ventina di cattedre di cinema oggi esistenti in Italia.

Forse non sarebbe opportuno riesumare la legge, soppressa nel 1975, che prevedeva l'obbligo per ogni film nazionale di utilizzare almeno due elementi diplomati dal CSC, ma si potrebbe chiedere all'ANICA di consentire agli allievi o ai diplomati, come assistenti o osservatori, di inserirsi in troupes qualificate. Mentre mi sembrerebbe indispensabile aggiungere o potenziare le sezioni suono, effetti speciali, nuove tecnologie (il laboratorio di fonica abbisogna di un tecnico a ciò addetto), trovo urgente creare un legame organico con le strutture produttive pubbliche e private, coll'EGC, le Università, la RAI, la Biennale, i sindacati. A tal fine facciamo affidamento anche su quanti, in questo consiglio, rappresentano gli organismi che ho citato.

Al dott. Saonte chiederei di aiutarci ad accelerare le risposte del Tesoro sulle questioni per le quali il Ministero dello Spettacolo chiede a termini di legge il concerto dell'altro Ministero vigilante.

Al prof. Verdone domanderei di rendersi interprete presso il Ministero della Pubblica Istruzione della nostra disponibilità ad aprire corsi di specializzazione in materie audiovisive per gli insegnanti e a farci centro propulsore di ogni altra iniziativa che favorisca la diffusione della cultura cinematografica.

Al dott. De Luca chiederei di realizzare un accordo per l'utilizzazione dei nostri diplomati a livello professionale da parte della RAI, per l'aggiornamento tecnologico dei nostri allievi, per l'ammodernamento, la ristrutturazione e l'impiego del nostro studio televisivo.

Pur consapevole delle difficoltà che attraversa l'EGC, amico Favero, e col voto che esse siano al più presto superate, mi auguro che intanto sia possibile un'intesa sui costi di lavorazione dei materiali affidati dal CSC e dalla Cineteca a Cinecittà e all'Istituto Luce.

Col prof. Della Palma sono certo che riusciremo ad intensificare i rapporti fra il CSC e la Biennale; speriamo, fra l'altro, che venga il giorno in cui tutti gli allievi del CSC possano essere ospitati a Venezia durante la Mostra del Cinema.

Ho già avuto occasione di toccare problemi che chiedono, per essere affrontati e avviati a soluzione, la collaborazione stretta dell'Associazione produttori, degli autori, delle associazioni di cultura cinematografica, del Sindacato critici, dei lavoratori degli enti pubblici e dello spettacolo, del personale del CSC e degli allievi, tutti in varia misura chiamati da oggi ad una corresponsabilità alla quale non vorranno certamente sottrarsi e alla quale sono affidate le fortune del nostro istituto, così come la sua corretta gestione è tutelata dai revisori dei conti, ai quali devo un ringraziamento per la loro frequente ed operosa presenza.

Resta comunque, e mi avvio alla conclusione, che tutti insieme siamo

chiamati a ridefinire l'immagine del CSC, tenendo ben presente da un lato le trasformazioni che stanno avvenendo nell'industria del cinema, dall'altro la necessità di contribuire al rinnovamento di un linguaggio espressivo che il sistema commerciale tende a standardizzare e di una coscienza critica della comunicazione audiovisiva. Il CSC è alla ricerca di una nuova identità culturale e di concreti spazi operativi, dei modi migliori per essere per lo Stato un investimento produttivo e per non incoraggiare il consumo dei valori più mercificati.

Che cosa può significare oggi l'aggettivo "sperimentale" che qualifica il Centro? A mio avviso significa che il Centro cerca di intervenire, con i suoi strumenti specifici, in una realtà culturale e sociale bisognosa di profonde modifiche, che cerca di correggere certi atteggiamenti nei confronti del cinema e di chiarire caratteri e funzioni del cinema stesso nel quadro generale della comunicazione audiovisiva, nel quale la TV, e il cinema della TV, hanno parte sì grande. Vorremmo "sperimentare" ogni mezzo che consenta di fare e di leggere i film, d'ogni genere e formato, in modo da esaltarne il potenziale culturale, che vuol dire anche civile e sociale, il loro essere matrice di informazione e di emozione. Vorremmo "sperimentare" ogni strada che, con un forte senso della serietà della ricerca e in costante rapporto con le analoghe istituzioni straniere, educhi le vocazioni, porti alla formazione di professionisti e studiosi per i quali il cinema non è un firmamento di stelle, ma uno degli strumenti principe dati alla società degli uomini per conoscersi ed esprimersi.

Signor Ministro, signori consiglieri, amici, è possibile che il CSC realizzi le proprie ambizioni, che devono essere le ambizioni di quanti sono oggi riuniti intorno a questo tavolo, e per di più in un momento in cui sorgono nuove figure professionali e il cinema italiano manca di un vivaio di nuovi talenti, con i mezzi di cui dispone, le demotivazione di gran parte del suo personale e tutti i vuoti, le carenze, le inerzie che appannano la sua immagine?

Non è possibile, e sarebbe da parte mia disonesto prima che imprudente, dare affidamenti che non attengano alla buona volontà. Le aspettative del mondo culturale e imprenditoriale, e quelle oggi più che mai legittime del Governo, andrebbero disattese se per prima cosa non ci fossero fornite speranze, anzi assicurazioni, sul rifinanziamento dell'Ente. In misura tale da dar prova di avere compreso quali orizzonti si possono schiudere a questa impresa: oggi che, nel cuore della civiltà dell'immagine, l'Italia non può mancare all'obbligo e alla necessità urgente di situare lo studio e la produzione di immagini ai primissimi posti nella scala degli impegni culturali, politici e sociali. Ogni progetto si metta in cantiere per riportare il CSC al passo coi tempi, e per farne non già una cittadella murata ma una fertile officina, sarebbe destinato ad accrescere le frustrazioni se non avessimo la prospettiva di realizzarlo in tempi brevi, trovando nella concretezza dei fatti un compenso allo slancio e al sudore. Non vorrei, e concludo, che il CSC fosse chiamato a sperimentare non già il linguaggio del cinema ma il peso amaro delle delusioni.

L'anno accademico 1982-1983

Nell'anno accademico 1982-83 il C.S.C. ha organizzato due corsi speciali. Il primo è un corso propedeutico per la formazione culturale e professionale dei giovani che intendano svolgere una futura attività nel settore dei mezzi audiovisivi. I posti messi a concorso sono stati 42 di cui 30 riservati agli studenti italiani e 12 agli stranieri. Gli studenti stranieri ammessi al corso provengono da Ecuador, Grecia, Repubblica Federale Tedesca, Iran, Cina, Australia, Spagna, Francia, Austria.
Sono stati nominati docenti: Gianni Amelio (regia cinematografica), Antonio Appierto (fonica), Mario Arosio (teoria e sociologia del cinema), Nicola Badalucco (sceneggiatura), Mario Bernardo (ripresa cinematografica), Libero Bizzarri (elementi di storia dell'industria cinematografica), Fabio Costardi (ripresa televisiva), Marisa D'Andrea (costume), Vincenzo Del Prato (scenografia), Massimo Fichera (elementi di storia dell'industria televisiva), Ascenzo Giulioli (produzione), Marco Leto (regia televisiva), Roberto Perpignani (montaggio ed edizione), Pietro Pintus (storia generale del cinema), Nelo Risi (regia cinematografica), Aggeo Savioli (elementi di storia del teatro e della rappresentazione teatrale).
Il secondo è un corso di perfezionamento professionale riservato agli allievi diplomati dal Centro stesso nel biennio 1980-1982 e a coloro che nello stesso biennio hanno conseguito un diploma equivalente in scuole di cinema straniere. Al corso sono stati ammessi 28 allievi, di cui 24 diplomati del C.S.C. Esso è articolato in una serie di lezioni che approfondiscono i vari aspetti pratico-teorici della professione cinematografica e televisiva. Sono stati nominati come docenti per questo corso: Furio Scarpelli (sceneggiatura cinematografica), Lucio Battistrada (sceneggiatura del racconto e dello spettacolo televisivo); Enrico Vaime (sceneggiatura del racconto e dello spettacolo televisivo), Sergio Leone (regia cinematografica); Mario Monicelli (regia cinematografica); Vittorio Cottafavi (regia televisiva); Luigi Comencini (direzione degli attori); Virgilio Tosi (tecnica del film scientifico); Giuseppe Zaccaria (film d'animazione); Luigi Di Gianni (tecnica dell'informazione cinematografica e televisiva); Gianni Bisiach (tecnica dell'informazione cinematografica e televisiva); Carlo Di Palma (ripresa cinematografica); Massimiliano Agresti (ripresa televisiva); Mario Calzini (tecniche ed effetti speciali); Dante Ferretti (scenografia); Piero Tosi (costume); Antonio Desiderio (registrazione del suono); Roberto Perpignani (montaggio ed edizione); Luigi de Laurentiis (organizzazione della produzione); Aldo Bernardini e Lorenzo Quaglietti (storia del cinema italiano); Mario Gallo (economia cinematografica); Giuseppe Cereda (teoria e critica del cinema e della televisione).

I nuovi magazzini della Cineteca Nazionale

È in fase avanzata di costruzione il nuovo edificio destinato alla raccolta e alla collocazione dei film della Cineteca Nazionale. Progettato con particolari accorgimenti tecnici, esso sarà in grado di assicurare le migliori condizioni per la conservazione e la protezione delle pellicole.
Attualmente le pellicole non infiammabili, circa 20.000, sono custodite in un grande teatro di posa di 1.250 mq adattato ad archivio, e quelle infiammabili, che sono qualche migliaio, sono conservate in cinque depositi dotati di particolari attrezzature di sicurezza.
Il nuovo edificio conterrà ventotto cellari nei quali potranno essere conservate oltre duecentomila bobine di pellicola. Ventiquattro cellari saranno riservati ai negativi bianco e nero e ai positivi sia in bianco e nero sia a colori, climatizzati a una temperatura costante di 12 gradi centigradi con una umidità relativa del 50%. Quattro cellari, con una capacità di circa trentacinquemila bobine, saranno riservati ai negativi colore.

Per garantire la conservazione del colore e il diffuso fenomeno del «fade out», sono richieste una temperatura costante di 4 gradi sottozero e una umidità del 25%. Grazie a queste condizioni ottimali, i negativi colore possono avere una durata illimitata. La conclusione dei lavori per la costruzione del nuovo edificio è prevista entro il 1983.

La schedatura delle sceneggiature

Il C.S.C. ha avviato il lavoro di schedatura dei soggetti e delle sceneggiature cinematografiche di lungometraggi, cortometraggi e dei film di attualità presentati dalle società di produzione al Ministero del Turismo e dello Spettacolo e trasmessi, per la conservazione, alla Cineteca Nazionale. Si tratta di materiale di notevole valore per quanto riguarda la documentazione cinematografica, rimasto finora giacente e inutilizzabile.
La schedatura è stata resa possibile grazie all'intervento della SIAE. Essa ha stanziato un contributo di cinque milioni per la sistemazione organica dei copioni, che sono circa tremila.

Nuove acquisizioni del catalogo della Cineteca

Il catalogo della Cineteca Nazionale si è arricchito di altri centosettantadue titoli disponibili per la circolazione culturale, che ora conta circa settecento titoli. Si tratta, evidentemente, solo di una piccola parte del vasto e ricco patrimonio che la Cineteca ha acquisito e conservato nei suoi trentacinque anni di attività, grazie alla legge sul deposito obbligatorio dei film di produzione nazionale e al lavoro di reperimento di film di rilevanza storica e culturale.
Con la sua raccolta di circa ventimila titoli, in gran parte lungometraggi di finzione, la Cineteca Nazionale è una delle più importanti istituzioni europee del settore.
Il numero dei film disponibili per la circolazione culturale è condizionato dalla possibilità di duplicare i materiali originali ed è destinato a crescere sensibilmente nei prossimi anni.
È già stato avviato un vasto e graduale programma di conversione su pellicola di sicurezza dei materiali infiammabili del cinema muto, con particolare attenzione per la produzione italiana delle origini. Si prevede che nel 1987 i film disponibili per la circolazione saranno circa duemila.

"Il vento e l'amore - Progetto Manzù"

Il lungometraggio *Il vento e l'amore - Progetto Manzù*, prodotto dal Centro Sperimentale, dopo essere stato presentato con i film di diploma degli allievi del biennio 1980-1982, *Riflesso condizionato, Specimen, Giulia, Luna Park*, alla Mostra di Venezia del 1982, ha partecipato al 1° Festival Internazionale del Cinema Giovani di Torino ed è stato invitato al Festival di Siviglia e al "Festival Jeunesse et Cinéma" di Tours.

Le scuole in una scuola di cinema

Il C.S.C., in collaborazione con l'Assessorato alla Pubblica Istruzione e Cultura della Provincia di Roma ha organizzato una serie di incontri con gli alunni del primo biennio delle scuole medie superiori su alcuni aspetti del linguaggio audiovisivo.

Gli incontri si sono tenuti quotidianamente nell'Aula Magna del C.S.C. dal 28 febbraio al 22 aprile. Le lezioni sono state integrate e completate con la proiezione di film e di materiale fotografico e con visite agli impianti cinematografici e televisivi di Cinecittà.
Ai corsi hanno partecipato il liceo scientifico "Levi Civita", il "Pasteur", il "Plinio Seniore", l'"Enriquez" di Roma e il liceo scientifico di Grottaferrata, l'istituto tecnico "Antonietti" e il "Botticelli" di Roma.
Come docenti dei corsi sono stati designati: Giuseppe Cereda per la storia del cinema, Sergio Palmieri per la scenografia, Mario Bernardo per la "ripresa", Marco Leto per la televisione, Furio Scarpelli per la sceneggiatura e Gianni Amelio per la regia.

Eduardo De Filippo al C.S.C.

Il 16 febbraio in occasione della consegna del "Globo d'oro", il premio della Associazione della Stampa Estera in Italia per il cinema italiano 1981-1982, Eduardo De Filippo ha visitato il C.S.C.
L'autore ha presentato, a conclusione della cerimonia di consegna dei premi, la proiezione del suo film *Napoli milionaria*.

Il cinema pubblico in Gran Bretagna

Dall'11 al 15 aprile la Cineteca Nazionale ha ospitato presso il C.S.C. la rassegna "Il cinema pubblico in Gran Bretagna" organizzata dall'Ufficio Cinema del Comune di Modena e dal British Council con il patrocinio dell'opera Universitaria di Modena, dell'Ente Gestione Cinema e dell'Istituto di Filologia Germanica dell'Università di Bologna. Nel corso della rassegna sono stati presentati i seguenti film prodotti dal British Film Institute negli ultimi anni: *Winstanley* di Kevin Brownlow e Andrew Mollo (1975), *Brothers and Sisters* di Richard Woolley (1980), *Burning an Illusion* di Menelik Shabazz (1981), *Traveller* di Joe Comerford (1981), *Rough Out & Ready* di Hasan e Dom Shaw (1982), *Maeve* di Pat Murphy e John Davies (1981).

Le ultime acquisizioni della biblioteca e della cineteca

All'inizio del 1983 il Centro Sperimentale di Cinematografia ha incrementato il proprio patrimonio culturale acquistando da privati uno stock di materiale filmico e librario di notevole interesse. I numerosi spezzoni di film, tutti del periodo muto, sono al vaglio degli esperti della Cineteca per l'identificazione e la catalogazione. I libri e le collezioni di riviste, non appena sarà terminato il lavoro di schedatura, verranno messi a disposizione degli studiosi e degli studenti che potranno consultarli presso la Biblioteca. Tra le riviste acquisite hanno un particolare interesse le collezioni della «Rivista Pathé» e del «Maggese Cinematografico». La prima, pubblicata a Milano con periodicità settimanale, documenta con dovizia di particolari la produzione cinematografica del Consorzio Pathé degli anni 1912-1913; la seconda, pubblicata nel primo decennio del secolo a Torino e diretta da Mario Voller Buzzi, come segnala il sottotitolo «periodico quindicinale illustrato, letterario, lirico, drammatico e cinematografico», informa dettagliatamente sulla vita culturale dell'epoca con notizie, racconti, fotografie.
Sono state inoltre acquisite «Al Cinemà» (8 fascicoli degli anni Trenta) che pubblica-

va molte trame dei film; «Cinevita» (36 fascicoli dei primi anni Quaranta) specializzata in cineracconti corredati da una ricca documentazione fotografica; «La rivista cinematografica» (40 fascicoli degli anni 1921-1929) ricca di notizie sull'industria cinematografica di quegli anni.
Da ricordare, infine, alcune annate rilegate del «L'Eco del Cinema» (1927-1942), numerosi fascicoli de «La vita cinematografica» (1923-1930), di «Ventuno e trenta» (1933-1934), una serie di volumi della «Guida pubblicitaria della Warner Bros» (1951-1973).
Tra i libri più rari acquisiti sono da segnalare *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo* di Tito Alacci (1919), *Splendori e miserie del Cinema* di Francesco Soro (1935), *Polemiche sul cinema* di Remo Barca (1943), *La donna e l'amore a Hollywood* di Umberto Colombini (1931), *Attrici e attori in pigiama* di Arturo Lanocita (1926) e un volume con una preziosa documentazione sulle sale cinematografiche gestite dalla Società Pittaluga. (l.f.)

Summary

Artistic Background of Italian Silent Film Actors

One of the problems posed for the Italian film industry in the first years of the century was recruiting actors: since there were not yet any established studios with fixed personnel, movie makers looked for actors in other branches of entertainment. Performers from the cafè-chantant, circus and pantomime emigrated to the cinema: their genres were dying out and the cinema offered a chance to work and better pay. Among the famous comics to come out of the circus and vaudeville were Andre Deed, Ferdinand Guillaume and Marcel Fabre. The theater often furnished the cinema with actors, at first of mediocre quality but in any case with proven experience. The turning point came in 1909 with the creation of the Film d'Arte Italiana, which convinced famous actors like Ermete Novelli and Ferruccio Garavaglia to perform before the cameras.
From 1912 on, the road to the movies was open to stage stars like Ermete Zacconi and Lyda Borelli. From dialect theater came Giovanni Grasso and Giacinta Pezzana. Other forms of entertainment (opera, dance) contributed in lesser measure. The habit of taking actors "off the street" (Pagano, Ghione) and the appearance of aristocrats and noblewomen in films also goes back to these years.

Matuszewski and Marinescu: Two Scientific Film Pioneers.

When film entertainment was just e merging in 1898, a Polish movie cameraman with a Russian passport residing in Paris, Boleslaw Matuszewski, wrote two booklets published at his own expense: *Une Nouvelle Source de l'Histoire (Création d'un dépot de cinématographie historique*) and *La Photographie animée*. In them he argued for the need to create cinematheques (the word was not then in existence) because the cinema was destined to become a document for tomorrow's history. Matuszewski also theorized about the great potential of documentary cinema, amateur filmmaking, and a whole series of scientific, industrial, educational and even police uses for the medium.
In the same year a Romanian doctor, Gheorghe Marinescu, began to use the movie camera to study clinical cases of motorial difficulties in patients affected by nervous disorders. In 1899 a doctoral thesis was defended at the University of Bucharest utilizing research carried out by means of film.

Figuration in the American Cinema: Between Photography and Art

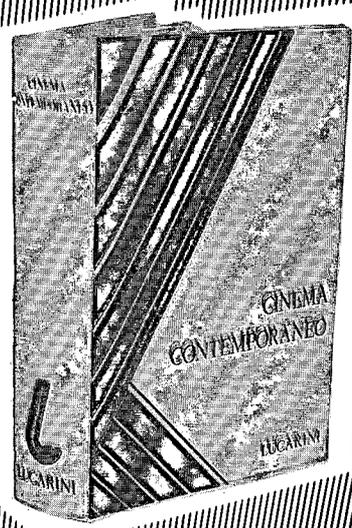
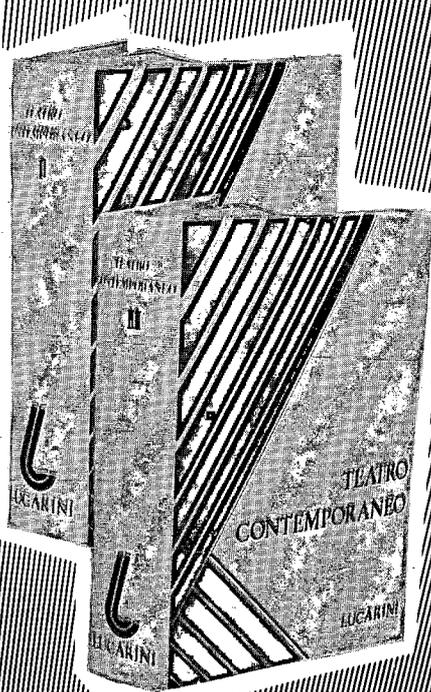
Going back to accounts by the poet Carlos Williams and photography's first inventions reflecting a specifically American vision, the author traces the reasons for the visual choices that were made in Hollywood films of yesterday and today, which often went hand in hand with figuration in avant-guarde art. Pioneer photographers, li-

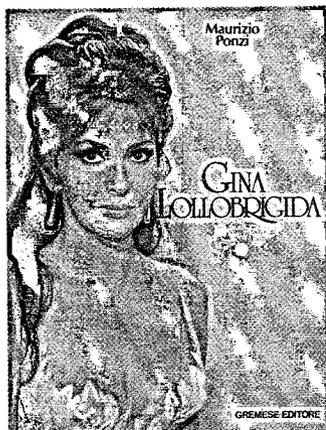
ke Brady and O'Sullivan, in this way anticipated the cinema of Ford and Hawks; Stieglitz's photo-optical research extends itself to a good part of American painting, influencing it in the sphere of visual "materiality"; the "conceptualism" of directors like Jerry Lewis and Blake Edwards finds an echo in the more forward-looking currents of American esthetic expression; and hyperrealism, pop and op-art refer back to the work of many new directors. In this complex but harmonious series of influences and references, the author traces the idea of "Beauty-Beauty", not exterior and estheticizing, bus structured within the very concept of the interpretation of reality.

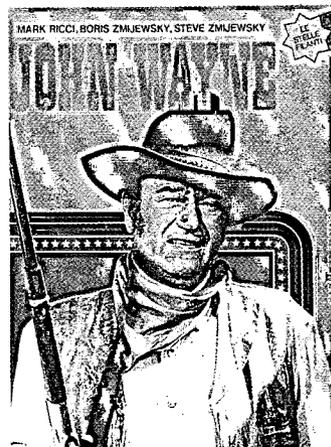
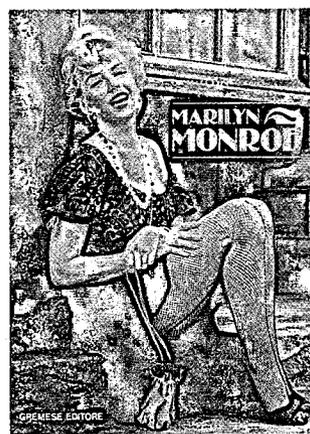
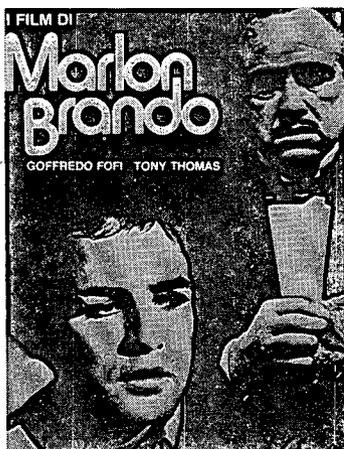
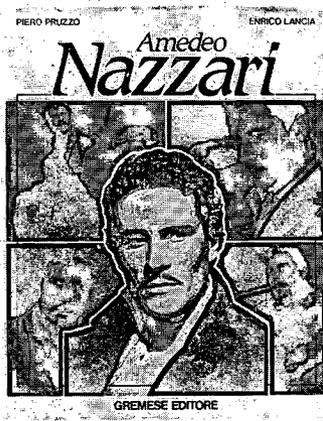
The Movie Theatre as Entertaimment Apparatus

What is that physical and mental place created by a masonry shell which, in the viewer's perception, annuls its own spatial consistency and depth to make the viewer one with the three-dimensionality of the image projected on the screen? The boom in television sets equipped with remote controls, videotape recorders and videogames has redefined the distance between the viewer and the reproduced image. As a consequence, the "hereness" of the screen tends to become meaningful even in watching a projection in a movie theatre. Film clubs and porn theatres, for example, impose ritual details and modalities that complement pure audiovisual perception. At the level of cultural policy, we are witnessing a recovery of the filmic event; that is of the film projection as a unique moment with its own collateral effects connected to the surroundings in which it takes place (one thinks of the open-air summers screenings held at Rome's Basilica of Massenzio for thousands of viewers). There is a rediscovery of the plurality of apparatuses that characterized the great American movie palaces in the silent era, where the image on the screen took its significance from a montage of "special effects" happening in the theatre itself.
Then with the advent of sound and the unification of sound and light sources, theatres lost their determinant role ad a site of the production of the fiction. Standardized as simple reproduction apparatuses, they also lost the richness of grandiose, electic architecture that made them, in themselves, the location of a show within the show.

Ocular Movements and Perception of Filmed Sequences

Experimental psychology has concerned itself with the cinema since its origins, especially from the perceptual point of view. Research carried out on ocular movements has been very rare and often has been done with metholodogy that was inadequate and relative to the prception of static images. A systematic study of ocular movements during the perception of moving images has a double interest: on the one hand in determining the observer's ocular dynamics and perceptual strategies, and on the other in determining the relevance of psycho-perceptual data for film theory and practice.
The experiments were conducted keeping in mind results already obtained in this field and using current technicque.
Thirteen students in an undergraduate psychology course were studied by applying a ring-shaped les directly on the sclera. During the 20-30 minute sessions *Lo Straniero* and *Dillinger* were projected. Experimental results were analyzed along several parameters: the relation between the center and periphery of the image; points of attention; perception of moving figures and objects; the fiction effect; shot change, relation between close shot and dialog, effects connected to camera movement, internal frame relations between main figure and background.

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 28.000

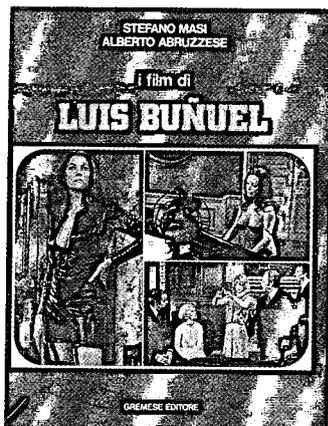
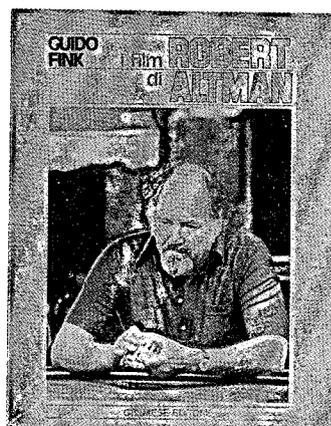
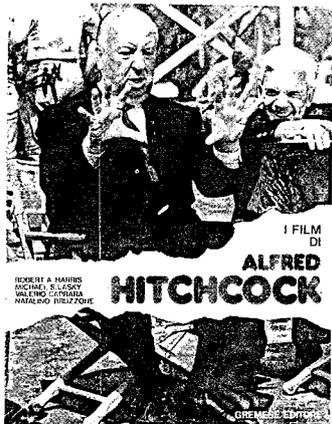
L. 20.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 20.000)
ALIDA VALLI (L. 20.000)
TOTÒ (L. 28.000)
NINO MANFREDI (L. 20.000)
UGO TOGNAZZI (L. 20.000)
CLARK GABLE (L. 20.000)
ALBERTO SORDI (L. 20.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 20.000)
BRIGITTE BARDOT (NOVEMBRE 83)

EFFETTO CINEMA
Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

TEATRO ITALIANO
Collana diretta da Orio Caldiron

L. 22.000

L. 22.000

L. 22.000

L. 32.000

L. 22.0000

(di prossima pubblicazione)

L. 20.000

L. 22.000

L. 18.000